SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00320 6027

780.2 W83d 2
Decsey
Hugo Wolf. v.2
150639
Oct.3130 4075

MAIN LIBRARY

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
ARTIS SINE LITERIS TESTIS

780.2 W83d 2 150639

FORM 3431 10-51

HUGO WOLF

Zweiter Band: Hugo Wolfs Schaffen

1888—1891

von

Dr. Ernst Decsey

N.Y. Public Library

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1904

Alle Rechte vorbehalten

780.2
W83d 2
150639

3 1223 00320 6027

Vorwort.

Ein Wort der Entschuldigung zum Beginne. Den Lesern des ersten Bandes war versprochen worden, dass der Zweite zum November 1903 nachfolge. Aber es verging fast ein Jahr, es wurde zum zweiten Male Herbst, bis der Band auch kam. Der Grund hierfür liegt zum Teil in persönlichen Verhältnissen des Autors, teils in der Eigentümlichkeit einer biographischen Arbeit, teils in den Fülle des langsam zuströmenden Materials. Die Leser, deren Drängen nach dem zweiten Bande — meine verehrlichen Verleger teilten mir die Liste der Ungeduldigen mit — ein wenig zu Gunsten des Werkes spricht, werden für die Säumnis einigermassen dadurch entschädigt. dass es mir möglich war, die Litteratur in ausgedehnterem Masse zu benutzen und so ziemlich alles zu verarbeiten, was von guten Musikschriftstellern bis zur zweiten Hälfte des Jahres 1904 veröffentlicht worden ist.

Dies genügt vielleicht Nachsichtigeren, mich loszusprechen, Gleich aber muss ich es benutzen, um der Nachsicht für eine zweite Abweichung vom Versprochenen teilhaftig zu werden. Denn eben die Überfülle des Materiales war nicht in einem Bande zu bewältigen, sie machte vielmehr einen dritten notwendig, und dieser soll, in zwei Teilen erscheinend, dem zweiten schneller folgen als der zweite dem ersten folgte.

Im vorliegenden Bande versuchte ich den Künstler Hugo Wolf von innen heraus zu erleuchten. Es ist die Entstehungsgeschichte des Hauptteils seiner Lyrik erzählt und hierauf diese Lyrik selbst gewürdigt. Der III. Band schliesst unmittelbar an und versucht den Künstler von aussen zu beleuchten. Das heisst, es wird erzählt welche Schicksale sein Werk in der Welt erfuhr, nachdem es aus Schalks Musikzimmer an die Öffentlichkeit gebracht worden war Zuerst wird entrollt: das Wiener Milieu. Wir erleben die Kämpfe mit der Presse und anderen Gegnern, die Propaganda des Wiener Wagner-Vereins, an dessen Spitze Jos. Schalk und mit ihm Ferdinand Jäger stand.

Wir begleiten Wolf auf seine Reisen nach Deutschland (München, Tübingen, Mannheim, Mainz [1890, 1891], Berlin [1892 u. 1894] etc); die Verlagsgeschäfte mit B. Schotts Söhnen in Mainz werden dargestellt, die Freunde Dr. E. Kauffmann, Dr. Oscar Grohe, dann Engelbert Humperdinck, Arnold Mendelssohn, Franz von Lipperheide, Paul Müller, vor allen Hugo Faisst — um nur einige zu nennen — treten in Wolfs Geschicke ein, die ersten Konzerterfolge, die Komposition des I. Bandes der Italienischen Lieder, die tragische Zeit der stagnierenden Produktion, die nicht minder tragische Suche nach einem Opernstoff, all das zieht in dem III. Bande vorüber. Hieran schliesst die Komposition des Corregidor, eine kurze spezielle Besprechung der Italienischen Lieder, deren II. Band erst nach dem Corregidor komponiert wurde und daher die Besprechung des Gesamtwerkes an dieser Stelle rechtfertigt; dann folgen die letzten Werke, sowie die Michel-Angelo-Lieder, der Manuel Venegas, schliesslich Ende und Ausklang.

Auf die mehr stille stehenden reflexiven Abschnitte des vorliegenden Bandes folgt also eine bewegtere Partie. Möge dieser Rhythmus des Buches der Zustimmung des Lesers sicher sein!

* * *

Die „Methode“ der Darstellung in dem vorliegenden Bande ist aus der Praxis gewonnen worden. Ein Vortrag, den ich im April d. J. in Graz abhielt, bestätigte mir, dass meine alte Liebhaberei, dieselben Texte, die Wolf vertont hat, neben die zu stellen, wie sie von anderen Meistern vertont wurden, das Charakteristische der Wolfschen Kunst am leichtesten anschaulich macht. Dort waren es drei Gesangskräfte, die Lieder von Wolf-Jensen, Wolf-Volkmann, Wolf-Schubert usw. vorführten, hier sind es Notenbeispiele, die das Gleiche versuchen. Dabei konnte ich es, bis auf einen Fall, nicht über mich bringen, Wolfs Lieder mit denen noch lebender Meister zu vergleichen — man denke an die Mörike-Lieder von . . . es sei lieber niemand genannt — denn ich wollte in der Darstellung jede aggressive Färbung vermieden wissen. Ich will in diesem Buche mehr den Einzelnen anregen, sich mit dem Wolfschen Liede auf seine Art zu beschäftigen,

als erschöpfend darstellen und ein Dogma bilden helfen. Somit möge sich jeder mit modernen Meistern alleine abfinden. Ich verkenne nicht, dass die analytische Methode mancherlei gegen sich hat. Der musikalische Anatom ist, wie jeder andere, „ein abtragender Bildhauer", um ein Wort Gottfried Kellers zu gebrauchen. Treibt man das Analysieren auf die Spitze, so kommt leicht eine „Musikverstandsschwelgerei" heraus, gegen die sich Wagner mit Recht gewendet hat. Es lässt sich aber der Organismus eines Kunstwerkes in seiner Fülle kaum überschauen, wenn man die Funktionen der Details nicht kennt, die Fülle seiner Schönheit kaum geniessen, wenn man die Schönheit der Details nicht fühlt; und die Frage nach dem Warum der Wirkung ist bei einer Kunst, die ausdrücken will, die Inhalt hat, auch nicht unberechtigt. Und endlich: „bin ich müde vom Studieren", so flüchte ich in die Welt des lebendigen Klanges, und gerade bei einem Künstler von so intensivem Klanggefühl wie Hugo Wolf, einem Musiker, der gar nichts will, als Gedichte aus sich herausklingen lassen — bei s e i n e m Lied kommt über ein klangdurstiges Herz der Ton wie ein milder goldener Tau.

Man kann ein Kunstwerk, wie schon der alte J. F. Daube wusste, eben nicht nur von e i n e r Seite aus betrachten, ja das Isolieren der Betrachtung, indem man bald diese, bald jene Seite aufsucht, erhöht seine Reize, vertieft das Gefühlsverständnis. Möge man daher, nachdem man die Verzögerung und den Nachtrag entschuldigt hat, auch die Methode des Buches in den Kauf nehmen.

Zu bedanken habe ich mich für die Förderung und Mithilfe bei Gustav Schur in Wien, der mir ein 76 Quartseiten umfassendes Manuskript (Erinnerungen) in selbstlosester Weise zur Verfügung stellte. Dank schuldig bin ich der Familie Heinrich Köchert in Wien für die Erlaubnis Wolfs Original-Manuskripte einzusehen; ferner Rich. Hirsch und Ferdinand Löwe in Wien für Notizen und Durchsicht eines Teiles des Manuskriptes, ebenso dem Tonkünstler Albert Ernst und Herrn Rudolf v. Larisch in Wien. Tief verpflichtet bin ich Herrn Dr. Oscar Grohe in Mannheim für die Überlassung von 206 ungedruckten Briefen und Karten

Wolfs, die meiner Ansicht nach die bedeutendsten Briefe sind, die Wolf an Freunde geschrieben hat, soweit ich diese kenne. Die Briefe, zum grössten Teile an Grohe selbst gerichtet — ein kleiner Teil ist an seine verstorbene Frau Jeanne, geb. Becker adressiert — werden im Frühjahr 1905 im Drucke erscheinen; hier, wie im III. Bande, ist zumeist nur ihr tatsächlicher Inhalt benutzt, ihr Reiz liegt aber wie bei allen Wolfschen Briefen nicht minder in der Form. In ähnlicher Weise hat mich auch Herr Geheimrat Dr. Ludwig Strecker, Vertreter des Verlagshauses Schott in Mainz, gefördert, indem er mir Einblick in seine umfangreiche Korrespondenz mit Wolf gewährte, ohne mich dabei irgendwie zu beeinflussen. Engelbert Humperdinck stellte mir Tagebuchnotizen und Briefe zur Verfügung, die sein Verhältnis zu Wolf, von dem im III. Bande die Rede ist, klar und rein beleuchten. Universitätsprofessor Dr. Heinrich Rauchberg in Prag übergab mir Notizen und Briefe; desgleichen viele andere Männer, die als Zeugen und Gewährsleute an den betreffenden Stellen aufgeführt sind. Ihnen allen, sowie einigen schon im I. Bande genannten, drücke ich für ihre bereitwillige Mitarbeit — oft war die eifrigste Korrespondenz notwendig — warm die Hand. Endlich sei der Tonkünstler und Schriftsteller August Püringer, früher in Graz, jetzt in Charlottenburg, genannt, ein erkennender Geist, mit dem ich mich in stundenlangen Gesprächen beriet, Gespräche, die manches kluge Wort, manchen guten Wink für den Aufbau des Buches zu Tage förderten. Endlich habe ich mich bei den Lesern zu bedanken, die den ersten Band in so freundlicher Weise aufgenommen haben, dass ich meine Bitte um Entschuldigung noch einmal vorzubringen gewiss verpflichtet bin.

GRAZ, im September 1904.

Der Verfasser.

I. Kapitel.

Neue Lieder, neues Leben.

> Gestern spielte ich einigen „Kunstgewogenen“ aus den Spaniern vor. Was war das Ende vom Lied: die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen sehen und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper.
>
> Hugo Wolf an Oscar Grohe
> am 11. August 1890.

Es war eine günstige Fügung, von aussen besehen ein glücklicher Zufall, der Hugo Wolf in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre mit einem Manne bekannt machte, welcher in literarischen Dingen besonders gut beraten war: mit dem Schriftsteller Dr. Franz Zweybrück in Wien. Wolf verkehrte damals öfter in dem Café Griensteidl, das an der Ecke der Herrengasse und der Schauflergasse in der Nähe des alten Hofburgtheaters lag, und nicht nur seiner Getränke, sondern hauptsächlich seiner Gäste wegen einen gewissen Ruf in der Stadt erlangt hatte. Denn alles pflegte sich dort einzufinden, was zur modernen Literatur und Kunst, zur Politik gehörte, oder dazu sich zählte, Schauspieler und Journalisten, junge Dichter und Musiker, Abgeordnete und Parteiführer. Man traf die Tonangeber der geistigen Bewegung und ihre Mitläufer, ernste Leute, Snobs und Literaturgigerl in buntem Durcheinander; sie bevölkerten die behaglichen alten Räume und schufen einen „literarischen“ Dunstkreis. In seinem abgetragenen Samtrock war manches Mal „der wilde Wolf vom Salonblatt“ in einer Fensternische zu sehen, und dort hat sich ihm auch Gustav Schur, später sein Freund und sozusagen Sachwalter, zuerst genähert. Dem Tische Zweybrücks, dem u. a. Engelbert Pernerstorfer, Dr. Victor Adler

und Hermann Bahr, sowie einige steirische und kärntnerische Abgeordnete angehörten, wurde Wolf durch Fritz Eckstein, diese ausserordentlich angeregte und anregende Persönlichkeit, zugeführt.

„Eines Nachmittages, so erzählt Dr. Zweybrück selbst,*) trat Eckstein mit Wolf auf mich zu und sagte: Herr Doktor, wüssten Sie vielleicht schöne Lyrik, die noch nicht komponiert ist? Wolf sucht und sucht und findet so wenig, was ihm passt. Ich antwortete Eckstein nach einigem Nachdenken mit der Frage, ob er denn das Spanische Liederbuch von Heyse und die italienischen Übersetzungen von Geibel, Heyse und Leuthold kenne. Vor allem aber das zuerst genannte Büchlein! Und dann fragte ich beide, ob sie denn Mörike kennten und legte grosses Gewicht auf diesen wundersamen Dichter. Am anderen Tage brachte ich Wolf mein Exemplar von Heyses spanischem Liederbuch mit, und das Buch ist sicherlich einige Monate, wenn nicht länger, bei ihm geblieben. Es ist heute noch in meinem Besitz. Ob ich ihm meinen Mörike auch geliehen, weiss ich nicht mehr."

So Dr. Zweybrück. Dass er Wolf auch seinen Mörike geliehen habe, ist zwar auf keinen Fall anzunehmen. Denn schon 1882 war Mörikes Mausfallensprüchlein komponiert worden und die Gedichte des schwäbischen Poeten befanden sich längst in Wolfs Händen. Als Ferdinand Löwe, Richard Hirsch und Franz Schalk,**) die zu den ältesten musikalischen Freunden des jungen Komponisten gehörten, ihn in seiner Wohnung in der Kumpfgasse 1887 öfters aufsuchten, lagen die Gedichte stets auf dem Pulte, und Wolf sprach von Mörike als von einem ihm alt-Vertrauten. Er bezeichnete den Freunden auch eine stattliche Anzahl zur Komposition bestimmter Gedichte und las manche vor, darunter öfter die Christblumen-Gedichte, die er besonders liebte, denen er sich aber damals musikalisch nicht beizukommen

*) Brieflich an den Verfasser. – Dr. V. Adler ist der Führer der Sozialdemokratie in Österreich, Pernerstorfer ein radikaler Politiker.

**) Ferdinand Löwe, ursprünglich Professor am Konservatorium (für Klavier), 1897–98 Dirigent der Kaim-Konzerte in München, dann Kapellmeister am Wiener Hofoperntheater, ist heute artistischer Leiter des Wiener Konzertvereines. — Richard Hirsch, Rechnungsrat des Zentral-Taxamtes, trat öfter als Sänger im Wagnervereine auf. Franz Schalk, der Bruder Josef Schalks, heute Kapellmeister des Wiener Hofoperntheaters, wirkte zuerst in Reichenberg, dann in Graz.

getraute. Der König bei der Krönung, 1886 geschrieben, war allein damals fertig.

Dennoch ist die Begegnung Wolfs mit Franz Zweybrück von einigem Belange. Wir haben sie oben einem glücklichen Zufall zugeschrieben; aber im Grunde war es ein Wolf eigentümlicher Zufall, d. i. ein Zufall, den nur er erleben konnte. Haben doch intensive Menschen, Menschen, die nicht bloss eine Existenz, sondern ein Leben führen, gewöhnlich die Geschicke, die sie selbst vorbereitet oder hervorgerufen haben, finden die Lose, die ihnen zugeboren sind. Und Wolf? Wolf hatte nach Dichtern gesucht, deren Absichten im musikalischen Ausdrucke zu verwirklichen waren, deren Lyrik so viele Werte einschloss, dass sie wert war gesungen zu werden, und auf dieser Suche kam ihm Zweybrück entgegen, der dem Feinspürigen eine neue Fährte wies. So geriet er an Emanuel Geibels und Paul Heyses Übersetzungen romanischer Volkslieder. Und sie traten in den Kreis ein, der von Wolfs Lieblingsdichtern gebildet wird, von Eduard Mörike, Eichendorff, Goethe und Gottfried Keller, und der auch Shakespeare, Byron, Heine, Rob. Reinick und Michel Angelo mit einigen Stücken umschliesst. Das war Wolfs dichterischer Verkehr. Ein vornehmer Umgang, wie man sieht; aber mit Jambenmachern und Publikumpoeten, an denen die achtziger Jahre reich genug waren, hätte er auch nichts zu tun haben wollen. Denn grosse Glocken klingen nicht im schweren Eigenton, wenn kleine Klöppel an den Mantel ticken. Was hätten ihm die Redwitz und Amyntor, die Gerok, Scherenberg und Bodenstedt zu sagen vermocht? War er ein mannstolles Frauenzimmer, das sich dem ersten besten an den Hals wirft? Der Vorwurf, den Richard Wagner einmal gegen Rob. Schumann erhebt: er habe für ein erbärmliches Gedicht wie Der Rose Pilgerfahrt Töne gefunden — er hätte Wolf niemals treffen können.*) Lieber schwieg er, ehe er schlechte Texte komponierte. Seine Lieder sind alle Liebesverhältnissen mit grossen Dichtern entsprungen; er machte nur, was er liebte. Und darum sollten seine

*) „Warum fällt es denn keinem einmal ein, so ein Musikwerk, wie das Schumannsche, bei der Basis anzufassen, d. h. vor allem die ungeheure Erbärmlichkeit der Dichtung nachzuweisen, und nun zu fragen, wer der sein müsse, der sich an solchem Machwerke zu einer grossen Komposition begeistern, und

Lieder auch Lebenswerke werden, sollte es in seiner Kunst nicht „auch“ Lieder, unter den Liedern nicht Parerga, häusliche Nebenbeschäftigungen, geben.

Schon war Wolf siebenundzwanzig Jahre alt geworden und schrieb noch immer Kritiken für die Zeitung, der er sein Talent, um ungefähr sechzig Gulden für den Monat, verpachtet hatte, eine Tätigkeit, die sein Schaffen so wenig gefördert, als sie ihm den Lebensweg geglättet hat. Eine Tätigkeit, zu der er auch niemals wieder zurückkehrte. Als ihn nach Jahren — es war 1894 — Dr. Richard Batka einlud, am Kunstwart mitzuschreiben und die Einladung durch den Hinweis auf mehrere namhafte Komponisten zu verstärken suchte, die schon zugesagt hatten, antwortete Wolf: Das Reden über Kunst überlasse er Leuten, die in ihrer Musik selbst so wenig zu sagen hätten.*) „Bilde Künstler, rede nicht“ — daran hielt der reife Meister fest.

Die Verhältnisse seiner Entwicklungszeit sollten von Kräften verändert werden, die aus seinem Inneren kamen. Solange der in seine Seele gesenkte dichterische Samen brauchte, um auszureifen, blieb alles noch beim alten; als er aber anfing aufzugehen, fiel die äussere Umgebung, sowie die Kapsel springt, in der der Fruchtkern säftig schwillt.

Das von aussen kommende Ereignis, das hier mithalf, das die Dinge mit einem Male umstiess und ihn aus seinem „Amte“ hob, war — wir wissen es — der Tod seines Vaters. Am 9. Mai 1887 verschied Philipp Wolf in Windischgraz, nachdem er nur kurze Zeit krank gewesen war; eine Lungenentzündung hatte ihn auf der Höhe des Lebens niedergeworfen. Die Nachricht hatte den Sohn furchtbar getroffen. „Er war untröstlich“ erzählt Marie Lang.**) „Was liegt mir nun daran, wenn meine Lieder erscheinen, jetzt kann mich kein Erfolg mehr freuen!“ rief er in schmerzvollster Trauer. Sein Herzeleid war über alle Maassen gross. Auch hatte er sich heimlich immer

---

was wohl solche Musik dann enthalten könne.“ Richard Wagner an Theodor Uhlig 1852. — Auf die grosse Verehrung, die Wolf für Schumann hegte, sei jedoch ausdrücklich hingewiesen.

*) Briefliche Mitteilung Dr. Batkas in Prag.

**) „Hugo Wolfs Entwicklungszeit“ in der Sonntagsbeilage der Wiener „Zeit“ vom 3. Januar 1904.

heiss danach gesehnt, ruhmvoll zu seinem Vater und in die Heimat zurückzukehren, zu beweisen, dass er kein Taugenichts, kein missratenes Kind war, sondern es zu etwas gebracht habe, wirklich einer inneren Stimme gefolgt war, ja, dass die Muse ihn mit ihrem Finger berührt. Das war nun vorbei für alle Zeiten.“ Der Vater hatte auf dem letzten Lager viel um seinen Sohn gelitten, um sein Lieblingskind, das in der Fremde weilte, das seine Hoffnung war. „Hugo, mein Hugo!“ hat man ihn sterbend seufzen hören. Und Hugo eilte von Wien herab, an die Stätte seiner ersten Jugend, und von wo er einst ausgegangen war, ein Dasein zu gewinnen, dahin kam er, hinter einem Sarge zu gehen. Auf dem stillen Kirchhof von Windischgraz wurde Philipp Wolf bestattet; nach Jahren folgte ihm die Gefährtin seines Lebens, Frau Katharina, nach, die am 25. Oktober 1903 verstarb. Sie hat den Ruhm des Sohnes noch erlebt, aber um den bittern Preis: ihn selber überlebt zu haben.*)

Mit einem grossen Schmerz gesegnet, kehrte Wolf wieder nach Wien zurück, an seinen Arbeitstisch. Es ist nicht viel, was uns das Jahr 1887 von seiner Hand erhielt, es sind einige Lieder wie Scheffels Wächterlied auf der Wartburg, komponiert am 24. Januar 1887, Wanderers Nachtlied von Goethe, geschrieben am 30. Januar 1887, Goethes Beherzigung (1. März 1887), und die Eichendorff'schen Gedichte: Der Soldat I (7. März), Die Zigeunerin (19. März), Das Waldmädchen (20. April) und Der Nachtzauber (24. Mai). Auch zwei Sätze für Streichquartett gehören noch diesem Jahre an: ein Humoristisches Intermezzo, dann eine Italienische Serenade, welche thematisch verwandt ist mit der später, zu Anfang der neunziger Jahre, komponierten Italienischen Serenade für kleines Orchester, die uns noch beschäftigen wird. Im Sommer 1887 kehrte Wolf auch bei Strasser in Leibniz, einem kleinen Städtchen unterhalb Graz, ein, wo er Karl Morre, den steirischen Volksdichter, den Verfasser des „Nullerl“, kennen lernte. Morre las seinen Regimentsarzt vor und fantasierte im dunkeln Zimmer aus dem Stücke heraus

*) Die Schwestern Hugo Wolfs, u. zw. die Frauen Käthe Salamon, Bergkommissärsgattin in Cilli, und Adrienne Korschitsch, Bergratsgattin in Idria, liessen im neuen Friedhofe von Windischgraz eine Gruft errichten, in der die exhumierten Leichen ihrer Eltern — am 29. August 1904 — beigesetzt wurden.

weiter, und Wolf fand viel Gefallen an dem urwüchsigen Herrn, mit dem sich gute Zwiesprach pflegen liess.

Die wenigen Kompositionen dieser Zeit sind die Vorereignisse, die ein intensiveres und schnelleres Leben einleiteten. Schon haben wir flüchtig von Liedern sprechen hören, deren Erscheinen Wolf erwartete; es handelte sich also um die ersten Noten, die gedruckt werden sollten, und hiermit stehen wir unmittelbar vor seinen Meisterjahren. Schon meldet ein heller Glanz hinter den Gipfeln, dass die Sonne aufgehen werde.

Im Herbst 1887 zog Wolf zu Dr. Edmund Lang*) und dessen Gattin Marie Lang, die in der Belvederegasse, im IV. Bezirke Wiens, „auf der Wieden" wohnten; auch im Winter 1888 hielt er sich dort öfter auf, denn er benutzte die Wohnung als Absteigequartier, wenn er von Petersdorf nach Wien gefahren war. „Er hatte sich", erzählt Frau Lang, „im Sommer den Fuss gebrochen und bedurfte noch weiterhin einiger Pflege. So nistete er sich in meines Mannes Studierzimmer ein, wo er auf einem kleinen persischen Divan schlief. Eines Tages, als er von einem Ausgange heimkam, erzählte er uns, er sei in der Kärntnerstrasse Fritz Eckstein begegnet, dem er sein Leid geklagt, keinen Verleger finden zu können. Fritz Eckstein habe ein bedächtiges Gesicht gemacht und erklärt, wenn ihn sonst nichts bedrücke, das wolle er schon zuwege bringen. Wolf war wie vom Blitz gerührt . . . ." Die beiden Freunde waren in der letzten Zeit sogar etwas auseinander gewesen; trotzdem aber griff Eckstein sofort zu. Er meinte einfach, er kenne einen Verleger, der es schon „machen" werde; die Haftung für die Druckkosten wolle er übernehmen. Die finanziellen Einzelheiten teilte er Wolf nicht alle mit, um dessen Stolz und Empfindlichkeit nicht zu verletzen; aber dank seiner verborgenen Nachhilfe „machte" es der Verleger auch. Es war die Firma Em. Wetzler (Julius Engelmann) in Wien, Kärntnerring 11.

Eckstein regte nämlich mehrere Freunde Wolfs an, ein Konsortium zu bilden und förderte auch finanziell die Drucklegung in hervorragender Weise. Jeder Teilnehmer verpflichtete sich, eine Anzahl von

*) Dr. E. Lang ist Rechtsanwalt; seine Gattin ist schriftstellerisch tätig. Ehemals Herausgeberin der „Dokumente der Frauen", wirkt sie heute als Mitarbeiterin der „Zeit" in Wien.

Exemplaren abzunehmen. War Eckstein somit auch nicht allein beteiligt, jedenfalls gebührt ihm das Verdienst, die Sache ins Leben gerufen zu haben, ähnlich wie es ihm zu danken ist, dass er Aufführungen Brucknerscher Symphonien in Wien ermöglichen half.

Friedrich Eckstein, der solche Verdienste für sich in Anspruch nehmen darf, ist eine der merkwürdigsten Figuren, die im Wolfskreise auftreten. In früheren Jahren galt er als Original. Ein mächtiger Haarurwald krönte ihm das Haupt wie ein natürlicher Filzhut; Legenden bildeten sich um ihn. Man erzählte sich, er sei das erste Mal zu Fuss, in Tannhäuser-Sandalen, nach Bayreuth gewallt, da er es mit seiner Begeisterung für unvereinbar hielt, dorthin im Coupé zu reisen: zu Richard Wagner dürfe einer nur pilgern. Heute betreibt er, kühl wie ein Amerikaner, eine chemische Fabrik in Baden bei Wien. Was alles dazwischen liegen mag — die Wagnerbegeisterung ist geblieben, nur der Urwald ist gefallen. In Ecksteins reicher Bibliothek pflegte Wolf gerne zu wühlen; die Zimmer sind auch bis an die Decke hinauf mit Büchern und Partituren dekoriert. Man findet alles: Chemie und Mystik, indische Philosophie und Palestrinas Messen und Fux' Gradus ad Parnassum. Ob Eckstein alles gelesen, weiss ich nicht; verstanden hat er alles. Er ist ein lebendiges Lexikon, und jemand nannte ihn einmal treffend den „Grossen Meyer". Man kann mit ihm stundenlang über die Geheimnisse der Sixte ajoutée debattieren,*) oder er erzählt von Mexiko und dem Balkan, denn auch die halbe Welt hat er bereist. Das beste aber ist, dass er für Kunst nicht nur „begeistert" ist, sondern der Ansicht huldigt, dass man für sie mitunter auch in die Tasche greifen muss.

Wolf hatte Eckstein natürlich gleich ins Lang'sche Haus eingeladen, wo der Freund und Helfer alsbald den Rufnamen „Eck" erhielt, den Wolf in Briefen gerne zum „mächtigen Eck" steigerte. Wir geben wieder Frau Lang das Wort, die in ihrer interessanten Art

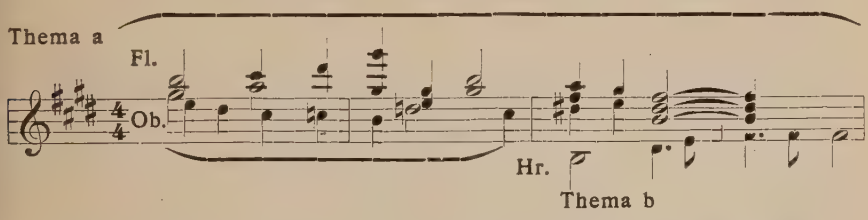
*) Eckstein war jahrelang Privatschüler Anton Bruckners und Bruckner hatte für ihn eine mächtige Verehrung. Auch prägte er wie für jeden Getreuen für ihn einen Spitznamen: nannte ihn Samiel, abgekürzt Sami, wobei vermutlich das „Hilf, Samiel!" aus dem Freischütz die Ideenbrücke war. — Eckstein schrieb ein Büchlein über das Phänomen der Verdichtung. — Das Harmonium und das Klavier, auf dem Wolf zu arbeiten oder zu spielen pflegte, besitzt Eckstein noch heute.

weitererzählt: „Und wie so voll Fröhlichkeit waren diese Tage. Eck, der Vegetarier war, und sich auch sonst durch tausend Sonderbarkeiten auszeichnete, wurde stets mit Ungeduld bei uns erwartet, um jede Phase dieser Epoche des ersten Liedersetzens mit uns zu überlegen, zu beraten, zu bejubeln, oder unter Umständen auch zu beschimpfen. Wann immer es nur anging, wurde solch ein Abend zu einem Fest gestaltet. Wolf studierte uns schnurrige Chöre ein, die mit Musikbegleitung plötzlich losgelassen wurden, wenn Eck die Türe öffnete. Einmal war es ein Chor, mit dem Wolf vordem seinen ersten Opernversuch hatte beginnen wollen, der also anhub: Heil König Alboin, gewonnen ist die Schlacht durch dich, du sieggewohnter Held. Ein andermal sangen wir Eck ein Weihnachtslied aus Wolfs Heimat: Ihr lieben Hirten, wir sind schon gewaschen, unsre Gesichter sind ganz rein, dessen Weise Wolf späterhin in die Christnacht-Chöre aufgenommen hat."

Auch diese Christnacht-Komposition ist im letzten Grunde ein Werk Ecksteins: er hat Wolf dazu angeregt, als er von ihm den heimatlichen Kindergesang hörte. Er legte Wolf nahe, ein Werk zu schreiben von ähnlicher festlich-heimlicher Stimmung wie Bachs Weihnachts-Oratorium, und Wolf folgte dem Rate des Freundes. Sinnig fügte es sich, dass er gerade am 24. Dezember 1886, am heiligen Abend, mit der Komposition begann. Und die Volksweise ist die Keimzelle der ganzen Partitur geworden, deren dichterische Unterlage das im März 1828 entstandene Gedicht des Grafen August Platen bildet. Es ist eine kurze Dichtung, die das Menschwerdungs-Wunder des Gottessohnes in klangvollen Wechselgesängen des Engels der Verkündigung, des Chores der aufschauenden Hirten und des Chores der Seraphim schildert, Verse, die nach musikalischer Ausfüllung verlangen. Wie Wolf die Komposition angelegt, und was er beabsichtigt habe, das erzählt er selbst in einem Briefe (vom 26. Februar 1891) an Oskar Grohe, einem Brief, dessen wesentlicher Inhalt im Mannheimer Generalanzeiger (April 1891) abgedruckt worden ist: „Das Werk wird durch zwei Motive eingeleitet, die in ihrer Durchführung — anschwellend bis zum höchsten Glanze und wiederum allmählich verklingend — die ganze Introduktion beherrschen. Diese zwei Motive bilden den Kernpunkt der Komposition, die Persönlichkeit Christi,

des Kindes und Weltenüberwinders symbolisierend. Einem kindlich schlichten, von Holzbläsern getragenen Gesange: — einem wirklichen Volksgesange, den ich bei den in Steiermark üblichen ländlich naiven Darstellungen der heiligen Nacht selbst als Kind mitgesungen — antwortet das Horn, später die Posaunen in pathetischer Weise. Es ist das Motiv, worauf im Verlaufe des Stückes der Chor der Gläubigen die Worte singt: Preis dem Geborenen bringen wir dar. — Ich betone Gläubigen, weil ich einen Sang der Hirten, nach des Dichters Angabe, mit dem feierlich-pompösen Charakter dieser Stelle nicht für vereinbar hielt. In seiner vollkommenen und ursprünglichen Gestalt tritt das erste schlichte Thema jedoch erst im Hirtengesange: ‚Die Engel schweben singend und spielend durch die Lüfte' auf und zwar im Orchester, derweil der Chor im Kontrapunkt eine dem ganzen Charakter der Situation entsprechende Weise intoniert, wodurch, wie ich mir schmeichle, eine schöne Wirkung erzielt wird. Gegen den Schluss des Werkes, in der Weissagung des Engels der Verkündigung und dem antwortenden Doppelchor der Hirten und Gläubigen tauchen durchweg andere musikalische Gedanken auf, die erst beim vollkommenen Abschluss des Ganzen in das vorher erwähnte pathetische Thema einmünden, das von dem ganzen Orchester getragen und umflutet, in Flammenzungen aufrollt das Dogma der menschgewordenen Gottheit und Erlösung."

Die beiden Motive, die Wolf meint, klingen uns gleich aus der schönen Orchestereinleitung des Werkes entgegen:



Das Hornthema b ist das von Wolf als „pathetisches" bezeichnete. Das in den Flöten leise einsetzende, von der Oboe kontrapunktierte Thema a ist jenes, das aus dem Geiste der steirischen Volksweise geboren ist. In den süddeutschen Alpen ist seit alters her das Drei-

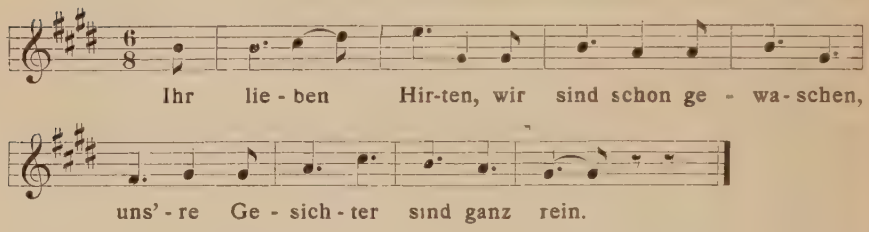
königsspiel gebräuchlich. Die Buben gehen da in die Höfe und singen:

Ihr lieben Hirten, wir sind schon gewaschen,
Unsre Gesichter sind ganz rein.
So zeiget uns das liebe Kind,
Wir zahlen euch drei Taler g'schwind.

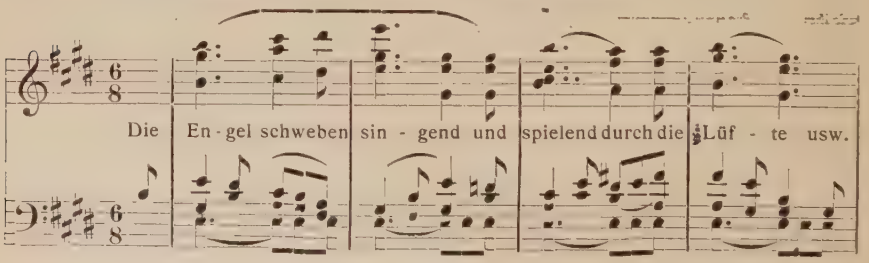
Und die Teilnehmer antworten als Hirten:

Gehts eina, gehts eina
Zum Kinderl im Stall,
Tuat's bet'n, tuat's opfern
Wie wir's haben tan.

Die Melodie der Kinder ist die:



Unschwer erkennt man, dass das Thema a dieselbe melodische Linie besitzt wie die Volksweise, und dass es nur abweichend rhythmisiert und durch harmonieändernde Gegenstimmen kunstvoll stilisiert ist.

Notengetreu und vollständig tritt die Volksweise aber auf Seite 18 der Partitur in den Violinen, Flöten und Klarinetten ein, wozu in der Tiefe der Männerchor als Kontrapunkt den Hirtengesang anstimmt: „Die Engel schweben singend und spielend . . .“

So hat Wolf in rührender Weise seine Jugend in das Werk gehaucht, das von ihrem warmen Atem und von der Heimatluft durchweht ist, wie sonst keine seiner Partituren. Beendet wurde der „Hymnus für Soli, Chor und Orchester“ erst im Mai 1889, und zwei Jahre danach, am 9. April 1891, in Mannheim zum ersten Male aufgeführt. Erst nach Wolfs Tode aber erschien er als Nachlasswerk im Drucke.*)

Wir werden die Schicksale dieser musica sacra noch verfolgen. Hier sei kurz auf ihren musikalischen Charakter hingewiesen, der ein halb lyrischer, halb dramatischer ist. Das oratorienhafte Werk ist für Wolf und seine Entwicklung bezeichnend, denn es drängt in seiner szenischen Anschaulichkeit schon zur Anschaubarkeit der Bühne. Der Weg dahin geht über die Musik. In Werken dieser Gattung ist ja, wie Richard Wagner auseinandergesetzt hat, die Tonkunst die dominierende, die Poesie die unterordnete Kunst. Ein Verhältnis, das gerade umgekehrt ist bei der Musik zum rezitierten Schauspiel, wo die Poesie dominiert und die Musik die Hilfskunst ist. Auch diesen Weg zur Bühne sollte Wolf noch einschlagen, die Festung also von zwei Seiten anlaufen, bis er sie erstürmte. Die Christnacht hat für sein Ringen ebensoviel Bedeutung, wie für seine Kunst.

Wir kehren in die „Epoche des ersten Liedersetzens“ zurück. Im Jahre 1888 erschienen die beiden Hefte, die 6 der lieben Mutter und die anderen 6 dem Andenken des teuren Vaters gewidmeten. — Wolf war zum ersten Male gedruckt. Es war bis dahin das grösste Ereignis seines Lebens, das wichtigste, bedeutsamste, folgenschwerste. „Wie ein reissender Strom, wenn der Schnee schmilzt, wenn der Frühling naht, brach seine schier uneindämmbare Fruchtbarkeit mit einem Male hervor. Die Sonnenjahre und die Lebensjahre sind nicht immer gleich, und so hatte ein langer, langer Winter seine Kräfte wie im Schlaf gefangen gehalten, sie heimlich und verborgen wie goldenen Samen in der Erden keimen lassen, bis sein Ureigenstes sich ausgebären konnte.“ Es war ein jahrelanges Irren, Suchen und Verzweifeln gewesen, bis ihm „der Knopf aufging“, wie er als Österreicher zu sagen pflegte. Er hatte sich in allem versucht: in Liedern,

* Bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig. Klavierauszug und Partitur herausgegeben von Ferdinand Foll.

in Kammermusik, in Orchesterstücken, Chören, er war als Dirigent, er war literarisch tätig gewesen. Aber wäre er jetzt gestorben, wir hätten kein Zeugnis von seiner eigensten Kraft, kein Blatt, auf dem seine eigenste Note stand. So fortreissend die „rassige“ Musik der Penthesilea ist, so echt Wolfisch ihr Elan und Ungestüm, so süss ihre Melodik, so wenig gibt sie den Wolf wieder, den wir heute lieben, als den Offenbarer der Poeten, den Wisser ihres Geheimsten. So echt Wolfisch in ihrer Schneidigkeit und trotzigen Wahrhaftigkeit die Kritiken des Salonblattes sind, so wenig haben sie für den Künstler zu bedeuten, der nun selber Hunderte von Federn in Bewegung setzt. Und die Lieder? So weit sie nicht in die beiden ersten Hefte aufgenommen sind, sind sie zwar von Wolf, aber keine Wolfschen Lieder. In diesen Heften allerdings beginnt seine eigentümliche Wort-Ton-Vermählung, und Stücke wie das Wächterlied auf der Wartburg und der prächtige Biterolf sind echtester Wolf. Sie sind die Anzeichen einer Kraft, die in ihrer Fülle und Vielmächtigkeit noch schlummerte. Und in grausamer Selbstkritik schreibt Wolf an Grohe: „. . . . war mein Componiren, ehe ich zur Selbständigkeit gelangen durfte, was besseres, als ein langsamer, qualvoller Selbstmordversuch?“ (25. September 1890.) Jetzt aber war er reif geworden. Es gärte und wühlte in seiner Seele, es wollte etwas „laut werden“ in ihm, wollte sich etwas durchsetzen, was nicht mehr zurückzudrängen war; da musste er hinaus, fort, aufs Land, in die Einsamkeit, zu sich selbst, zu einer Arbeit — „es war ein Müssen, war ein Zwang“ — zur Arbeit an den Liederzyklen, deren Entstehung wie deren Erscheinung zu den Wundern der neuern Musikgeschichte zählt.

Das Erscheinen der beiden Liederhefte hatte die letzten Hemmungen entfernt. Nun waren alle Kräfte frei, nun gab er die Fülle dessen, was er dichterisch in sich aufgenommen, was er künstlerisch erlebt, was er verarbeitet hatte, mit einem Worte: zog er die Summe seiner Entwicklungszeit.

In Perchtoldsdorf bei Wien, vulgär auch Petersdorf genannt, hatte die Familie Dr. Heinrich Werners, den Wolf sehr lieb hatte, ihr Landhaus. Im Winter stand es leer. Dorthin zog er. Das wurde seine Werkstatt, sein Asyl: hier sind die Mörike-Lieder entstanden. Der „landesfürstliche Markt“ ist kein Sommeraufenthalt im eleganten

oder grossen Stil; und gar im Winter ist es still in den paar Gassen, wenn nicht ein Bauernwagen des Weges poltert. Der Marktplatz des echt niederösterreichischen Dorfes überrascht den Wanderer. Er taucht empor wie eine imposante Szenerie zu einem Ritterstück. Die einfache, ruhige Gotik der alten Kirche, der gewaltige Turm aus Quaderblöcken, umkreist von Häusern mit Luken und rundbogigen Toren, geben dem kleinen hügeligen Marktplatz eine sagenhafte, gigantische Heimlichkeit. Das ist der rechte Poetenwinkel, und hier haben denn auch andere Grosse ihre Ruhe und Musse gefunden: der Ritter Gluck, Franz Grillparzer, der Anatom Hyrtl.

Schöner und einsamer konnte es Hugo Wolf nicht finden; und er bedurfte der Einsamkeit. „Wenn du allein bist, bist du völlig dein“ hatte Leonardo da Vinci einst den Malern zu bedenken gegeben, und „der Dichter muss ganz sich, ganz in seinen geliebten Gegenständen leben“, hatte Goethe im Wilhelm Meister gesagt. „Er, der vom Himmel aufs göttlichste begabt ist, der einen sich immer selbst vermehrenden Schatz im Busen bewahrt, er muss auch von aussen ungestört mit seinen Schätzen in der stillen Glückseligkeit leben ...“

So zog sich denn Wolf von der Welt zu sich selber zurück. Im Februar 1888 war er übersiedelt. Er hauste in der Brunnergasse No. 26. Nun sang er die neuen Lieder, nun lebte er das neue Leben.

Die Muse berührte sein Herz mit einem Liebeshauch, wie es in Mörikes Wanderlied heisst, und unter dieser Berührung entstanden die 53 Mörike-Lieder wie ebensoviele Wunder. Blitzen gleich schoss es aus Wolfs Seele nach allen Seiten heraus, die Einfälle jagten einander in solch rasender Eile, dass er mit Aufschreiben kaum nachkommen konnte, dass er Mühe hatte, auf fünf Linien zu fixieren, was fix und fertig vor ihm stand, aus ihm herausquoll, in Herz und Hirn wirbelte, was unaufhörlich fortströmte. Am 16. Februar 1888 schreibt er den Tambour nieder; es war das erste Mörikelied, ein Meisterstück der Charakteristik. Die Szene mit dem köstlichen Kerlchen, das auf der Trommel einschläft und noch von gutem Sauerkraut träumt, die Art, wie die Linien des straffen Marschmotives zum Schlusse weich abgebogen werden, dergleichen hatte Wolf vorher nicht erreicht. Kurz darauf, am 22. Februar, also an einem einzigen Tage, schrieb er nicht weniger als drei Gedichte: den Knaben und

das Immelein, das Jägerlied und ein Stündlein wohl vor Tag. Am 23. folgt der Jäger, am 24. Nimmersatte Liebe, am 25. folgen zwei: Auftrag und Zur Warnung, am 29. entsteht das Lied vom Winde. So bringt er in nicht ganz 14 Tagen, in der zweiten Hälfte des Februar, nicht weniger als neun Lieder hervor, Lieder die so verschieden sind, wie neun lebende Wesen. Wolf selbst war davon bis ins Innerste getroffen. Er staunte über sich, über seine Fruchtbarkeit, wie über ein wunderbares Naturereignis, so wie der Baum staunte, wenn er, im Frühling von Säften strotzend und schwellend, sich des Fruchtbarkeitswunders bewusst wäre, das sich in ihm begibt — woher, weshalb?

Und in heller Erregung, tiefaufgewühlt, in fliegender Hast schreibt er an den Freund Werner,*) nach Wien: „Die Tage von Lodi scheinen sich in der Tat erneuern zu wollen. Mein Lodi im Lied ist bekanntlich das Jahr 78 gewesen, damals komponierte ich fast jeden Tag ein gutes Lied, mitunter auch zwei. Nun reissen Sie Ihre Nasenflügel auf. Kaum dass mein Brief expediert wurde, schrieb ich auch schon, den Mörike zur Hand nehmend, ein zweites Lied. (Jägerlied.) Nun beglückwünschen oder verwünschen Sie mich, ganz nach Belieben. Sollte mir Polyhymnia aufsässig genug sein, mit einem dritten Liede zu drohen, werde ich diese Schreckensnachricht persönlich morgen in aller Frühe überbringen . . . Verachten Sie mich, das Bubenstück ist vollbracht. Auch das dritte Lied ‚Ein Stündlein wohl vor Tag' ist mir gelungen, und wie! Das ist ein ereignisvoller Tag." Am 24., dem Tag der Nimmersatten Liebe, jubelt er weiter an Werner: „‚So nimm denn Unheil deinen Lauf'. Es ist jetzt punkt 7 Abend und ich bin so überglücklich, wie ein überglücklicher König. Wieder ist mir ein neues Lied gelungen. Schatzerl, wenn's das hörst, holt Dich vor Vergnügen der Teufel. Der Schluss bricht geradezu in einen Studententon aus. Es geht darin zum Erhängen lustig her." Und tags darauf hat er „rasend zu tun. Heute sind mir zwei neue Lieder eingefallen, von denen das eine so schauerlich seltsam klingt, dass mir ganz bange davor wird. So was war noch nicht da. Gott stehe den armen Leuten bei, die das einmal hören werden." Das

*) Wolfs Briefe an Dr. Heinrich Werner sind zum Teil abgedruckt in Hugo Wolf, Gedanken und Erinnerungen von Michael Haberlandt. Leipzig 1903.

sind nicht Briefe, das sind Schreie. Schreie eines im Rausch des Schaffens ekstatisch Gewordenen. Und so muss es eigentlich sein: in der Dämonie des Künstlers entsteht das Kunstwerk. Dabei beobachtet Wolf, der Briefschreiber Wolf den Komponisten ganz objektiv, man könnte sagen: mit dem höchsten psychologischen Interesse. Er bestaunt die Früchte, die da auf einmal wachsen. Ja, mit einer gewissen Wollust macht er sich über sich selber lustig.

Doch weiter.

Der folgende Monat März zeigt dieselbe Ergiebigkeit: zwanzig der schönsten Lieder, jedes ein neuer Charakter, sind die Ausbeute.

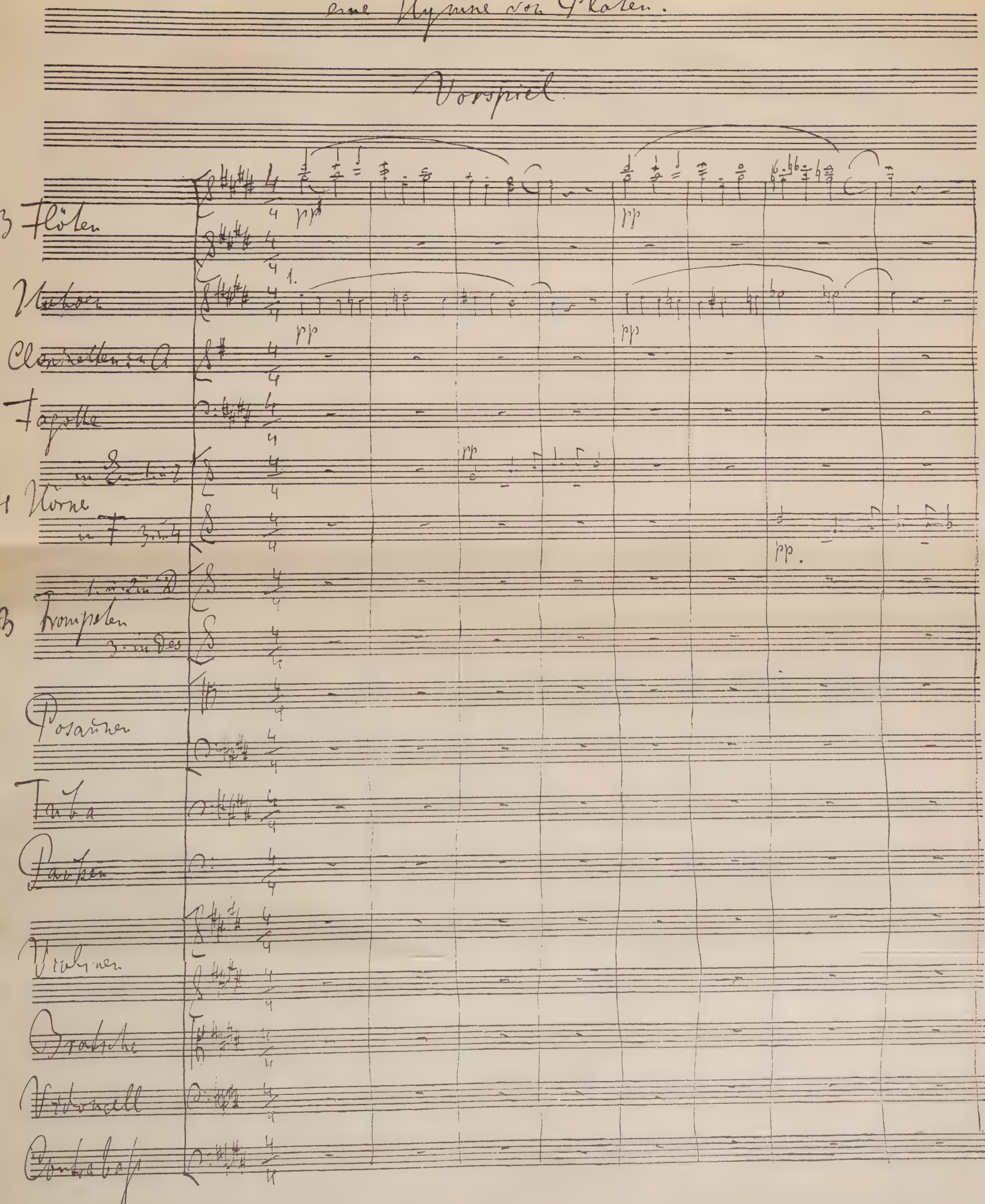
Am 1. März zeichnete Wolf die witzige Karikatur Bei einer Trauung: die Hochzeit auf Flügeln des Trauermarsches; am 6. kam ein Liederpaar nach: Der luftig gaukelnde Zitronenfalter im April und der an die Erde gefesselte, inbrünstig bittende Genesene an die Hoffnung. In diesem Liede hatte Wolf sich selbst erlebt; es ist sein Dank an den Poeten Mörike, der ihn aus tiefster Hoffnungslosigkeit gerettet, und ihm Gesundung gebracht hatte: mit aller Absicht wurde es später an die Spitze des Mörikebandes gestellt. Tags darauf, am 7. März, gab es wieder ein Lodi. Abermals entstehen zwei Lieder: das Elfenlied mit seiner feinen Oktavenpoesie und der Gärtner, diese berühmt gewordene „Konzertnummer" mit dem graziösen Sechsachteltänzeln. Am 8. entsteht der Abschied, der mit lustiger Ironie an das Ende des Bandes gestellt wurde, gleichsam ein Avis für alle ungebetenen Rezensenten. Am 10. entsteht Denk' es o Seele, mit den munteren Sprüngen der schwarzen Rösslein, an „deren Hufen", wie Harry Maync in seiner Mörikebiographie sagt, „man bei Wolf das Eisen förmlich aufblitzen sieht." Und das alles flog nur so aufs Papier, federleicht, als sei es seit langem vorbereitet worden. Und alles stand wie aus einem Guss. Nur das Lied Auf einer Wanderung, am 11. März begonnen, macht eine Ausnahme. Zwischen dem ersten und dem Schlussteil blieb ungefähr 14 Tage ein leerer Raum, in dem sich keine Musik sammeln wollte, klaffte eine Lücke, die Wolf nicht schliessen konnte. Mehrere Male setzte er an, immer vergebens; die charakteristische Verbindung wollte sich nicht einstellen. Endlich gelang ihm der Guss und jubelnd kam er eines Tages: „Heute ist's mir eingefallen!"

Er hatte den rhythmisch und melodisch so schön kontrastierenden Mittelteil in der gesteigerten Tonart B-dur gefunden. Es musste so sein.

In den folgenden Tagen entsteht: das Gebet, dessen erste Keime noch aus der Murauer Zeit stammen, entstehen: die Verborgenheit, eine Perle des ganzen Bandes, das Lied eines Verliebten, das ein rhythmisch nicht leicht zu fassendes Problem bot, und das

SILHOUETTE VON ROLF WINKLER
ZU MÖRIKES „ABSCHIED“

urwüchsige Selbstgeständnis. Und so geht es, wie man der Tabelle im Anhang entnehmen kann, den ganzen Monat fort, in unerschöpflicher Abundanz. Alle Quellen der Musik sprangen. Und mit jedem Liede ist Wolf ein anderer, mit jedem wechselt er sein Ich. Am 20. schreibt er das atemversetzende Erste Liebeslied eines Mädchens, und er meldet sogleich an Werner, dass er sein „Meisterstück“ geliefert habe. Das Lied „ist das weitaus beste, was ich bis jetzt zu stande gebracht. Gegen dieses Lied ist alles Vorhergegangene Kinderspiel. Die Musik ist von so schlagender Charakteristik, dabei von



DIE ERSTE PARTITURSEITE VON HUGO WOLFS „CHRISTNACHT“.

einer Intensität, die das Nervensystem eines Marmorblockes zerreissen könnte.“ Ein ekstatisches Urteil, das aber, wie wir noch sehen werden, den Vorzug hat, den Nagel auf den Kopf zu treffen. Und tags darauf gelingt Wolf, zu seinem eigenen freudigen Schrecken die himmelweit davon verschiedene Fussreise,*) mit ihrer behaglichen, so nervenlosen, auf Tonika und Dominant gestellten Volkstümlichkeit, und er „revoziert“, dass das erste Liebeslied eines Mädchens sein Bestes sei; „denn was ich heute vormittag geschrieben: Fussreise, ist noch millionenmal besser. Wenn Sie dieses letzte Lied gehört, kann Sie nur noch ein Wunsch beseelen: zu sterben. Einstweilen leben Sie und leben Sie recht wohl. Ihr überglücklicher W.“ Aber er übertrifft sich. Der 22. ist wieder ein Tag von Lodi. Vormittag: Der Rat einer Alten, Nachmittag: Die Begegnung, und am 24. hat er einen weiteren Wurf getan: Das verlassene Mägdlein. „Die Mühle klappert munter weiter“ — meldet er darüber am 27. an Fritz Eckstein, und was er dazu erzählt, lässt einen vollen Blick in seine Psyche tun: „Samstag komponierte ich, ohne es beabsichtigt zu haben, das verlassene Mägdlein, von Schumann bereits himmlisch komponiert. Wenn ich dasselbe Gedicht trotzdem komponierte, geschah es fast wider meinen Willen. Aber vielleicht gerade dadurch, dass ich mich von dem Zauber dieses Gedichtes plötzlich gefangen nehmen liess, ist etwas Vortreffliches entstanden und ich glaube, dass meine Komposition sich neben der Schumannschen sehen lassen kann.“ So schrieb er am 27. März, am Tage der Storchenbotschaft, und man merke genau die Worte „Ohne es beabsichtigt zu haben“ — „fast wider meinen Willen“ — „mich von dem Zauber dieses Gedichtes plötzlich gefangen nehmen liess“: hier liegt der Schlüssel zum Verständnis seiner Persönlichkeit.

Bis zum Ostersonntag 1888 (zum 1. April) entstanden noch Frage und Antwort, Lebe wohl, und Heimweh; dann eine kurze Pause, und am 12. springt wieder mit dem Seufzer eine wahre Sturmflut von Liedern auf, die ununterbrochen wallt und wogt bis zum 18. Mai, an welchem Tage Wolf die Geister am Mummelsee aufs Papier bannte. Nicht weniger als 14 Lieder aller Inhalte,

*) Erstes Liebeslied und Fussreise folgen bei Mörike unmittelbar aufeinander.

Formen und Grössen sind in diesen Tagen niedergeschrieben worden: die Peregrinalieder (am 28. und 30. April) neben dem Frühlingshymnus Er ist's und dem von Nacht zu Morgen schwebenden In der Frühe (diese beiden am 5. Mai) — also mehr Meisterwerke, als in derselben Frist die hommes mediocres Briefe zu schreiben pflegen.

Kaum gönnte sich Wolf in seinem Arbeitsfieber genügend Zeit, zu essen und zu trinken — was war ihm sein Körperliches in diesen Revolutionen der Seele? — und er nahm seine frugalen Mahlzeiten, gewöhnlich nur Suppe, Rindfleisch, Gemüse und Brot, rasch in Kollers Gasthaus in Perchtoldsdorf ein. Dann ging's wieder nach Hause, ans Klavier, ohne das er nie zu arbeiten pflegte. Es ging ihm damals knapp, recht knapp zusammen, und er lebte mehr als einfach. Aber was tat es! Er war glücklich, überglücklich, voll Arbeitsseligkeit und Zuversicht; er glaubte an seine Sache, denn er war ein zu strenger Selbstkritiker, um nicht überzeugt zu sein, dass er zu dem Besten der deutschen Lyrik beigetragen, dass er Neues und Originelles gemacht habe. Seine Arbeit genoss er als Glück. Von der Welt wollte er nichts wissen, mit Rezensenten nicht zu tun, mit Verlegern nicht zu feilschen haben. „Ich gebe meine Sachen nicht aus der Hand", meinte er einmal in dieser Stimmung. Freunde durften ihn unter Tags in der Regel nicht besuchen; das war schon ausgemacht. Denn er brauchte den Tag für sich. Wohl aber empfing er des Abends Getreue gern, wie Heinrich Werner oder Rudolf von Larisch*); dann spielte er wohl auch ein Stündlein vor, und man schlenderte danach zum Gartenhaus, dem „Häuschen windebang" und die grünenden Weinrebenhügel hin, bis zum Abendessen. Nach der Mahlzeit begab Wolf sich gleich zur Ruhe.

„Wolf dachte niemals als absoluter Musiker, sondern war stets von der Dichtung angeregt", so erzählt einer seiner ältesten Freunde, Dr. Heinrich Rauchberg, jetzt Universitäts-Professor in Prag, der mit Wolf schon 1878/9 bekannt geworden war. Wenn Wolf komponierte, las er sich die Dichtung eindringlich mehrmals durch, oder las sie sich laut vor. Fühlte er sich dadurch in eine gewisse Erregung ver-

*) Beamter der kaiserlichen Kabinettskanzlei und Dozent an der k. k. Kunstgewerbeschule in Wien.

setzt, so nahm er das für ein gutes Zeichen. Er hielt dann andere Eindrücke sorgfältig von sich ab — daher absolute Einsamkeit zur Zeit des Schaffens — schlief abends erwartungsvoll ein, und am Morgen stand zumeist das ganze Lied fertig vor ihm, so dass er es nur beglückt aufzuschreiben brauchte. Daher die Einheitlichkeit der Stimmung. Nichts kann alberner sein, als Wolfsche Kompositionen als raffiniert, gegrübelt, oder errechnet hinzustellen. Weil Wolf so wenig als bewusster Artist an seinen Liedern geschaffen hat, stand er ihnen späterhin immer fast objektiv gegenüber. Er staunte sie als Eingebungen an; oft war es ihm so unfasslich, dass er sie schaffen konnte, wie wenn es Beethovensche und nicht Wolfsche Kompositionen gewesen wären.

In den 3 Monaten vom 16. Februar bis zum 18. Mai waren 44 Lieder fertig geworden, also der grösste Teil des Mörike-Bandes beendet. Es mag ein Ermüdungs-, ein Erschöpfungszustand eingetreten sein, wenigstens legte Wolf die Feder für einige Wochen aus der Hand. Welche Kräfte hatte er auch ausgegeben, welche Gewaltarbeit dem Hirne abverlangt, und wie wenig neue Kräfte sich wieder zugeführt, zu wenig eigentlich, auf dass nicht ein Defizit verbleiben sollte. Die Produktion versiegt mit einem Male: nach der Flutzeit lange Ebbe. Invita musa hat Wolf nie eine Note komponiert. „Ich schreib halt' nix, wenn mir nix einfällt", äusserte er einmal. Er war nicht einer der Musikerbeamten, die zu jeder Zeit „was machen" können, die zu jeder Tages- und Jahreszeit aufgelegt sind zu komponieren, als handle es sich darum, ein Aktenstück zu erledigen. Zwar war er sonst höchst gewissenhaft und zwang sich, jedes Buch, das er zu lesen einmal begonnen hatte, auch auszulesen, und war es noch so langweilig. Da biss er sich durch. Aber beim Produzieren hielt er es mit Goethe, der den Künstlern den — auf Schiller zugespitzten — Rat erteilte: „nichts zu forcieren und alle unproduktiven Tage und Stunden lieber zu vertändeln und zu verschlafen als in solchen Tagen etwas machen zu wollen, woran man später keine Freude hat." So ist Wolf auch nur selten „in die Lage gekommen, einmal veröffentlichte Stücke später zu verleugnen." Zu Rauchberg äusserte er einmal: „Im Mörikeband sind lauter gute Sachen, nur den Rat einer Alten mag' ich nicht," und er wollte das Lied ebenso entfernen wie den

Sänger aus dem Goetheband. Beide Lieder hat er dennoch belassen, ja er meldete sogar mit einer gewissen Genugtuung an seinen Getreuen Gustav Schur, dass Engelbert Humperdinck, mit dem er im Oktober 1890 bei Schott in Mainz zusammen war, „am meisten schwärmte“ eben vom — Sänger und von Mignon. „Und er kennt alle meine Sachen.“

Wolf musste, um schaffen zu können, voll des Dichters sein, musste vom heiligen Feuer glühen; dann aber ging's in elementaren Losbrüchen vorwärts. So erholte er sich denn den Sommer über ein wenig, und machte mit dem Schwager, den er in Bruck a M. besuchte, die schöne erquickende Fusspartie durch Obersteier und Kärnten, auf der er, in der Burg Hoch-Osterwitz das Abenteuer mit der Äolsharfe erlebte.*) Zurückgekehrt wohnte er bei Eckstein in Wien. Am 21. August fährt er mit dem Sonderzuge des Wagner-Vereins — Eckstein und mancher Wiener Freund reiste mit — nach Bayreuth, das er „einfach himmlisch“ fand, und wo er am 22. den Parsifal hörte: „Natürlich immense Aufregung.“ Eine Szene aus diesen Tagen, einer der schönsten aus Wolfs Leben, erzählt Dr. Franz Zweybrück: Wir fuhren nach Bayreuth, wo van Dyck zum ersten Male den Parsifal sang und die Meistersinger zum ersten Male aufgeführt wurden. „Ich weiss heute nicht mehr, ob Wolf ebenfalls, so wie ich, zum ersten Male den Parsifal zu hören bekam; ich ging nach dem ersten Akt allein in den Anlagen herum, weil das Empfangene zu stark in mir arbeitete, als dass ich Gasthausverkehr hätte vertragen können. Da hörte ich irgendwo jemanden schluchzen. Ich näherte mich leise und sah — Wolf, den Kopf in die Hände gestützt, auf einer Bank sitzen. Er schien ganz weltabgewandt, und bis ins Innerste erschüttert. Ich entfernte mich unbemerkt — —“

Ende August kehrte Wolf über München wieder nach Wien zurück. Im Herbste zog er zu Eckstein, in dessen Villa zu Unterach am sonnigen Attersee, im Salzkammergut, ein Asyl, dessen einziger Insasse er oft war. „Das Gebäude liegt hart am See, der gerade in Unterach seine malerischen Seiten entfaltet. Eingeschlossen vom Höllengebirge, dessen Wände der Seeseite zu steil abfallen und den Vorbergen des Schafberges, bietet Unterach ein Bild völliger Abgeschieden-

*) Siehe Bd. I. Anhang.

heit.“ So hat er selbst sein schönes Tuskulum geschildert. (An Grohe, 1. Juni 1890.)

Fünf Monate hatte die Muse geschwiegen. Da regte und rührte sich's mit einem Male wieder wundersam in der Brust des Künstlers. Es erfasste ihn dieselbe Arbeitssehnsucht und derselbe Arbeitstaumel wie im Winter und Frühjahr, und in reicher Nachlese heimst er bald Frucht um Frucht, goldig und reif, für den Mörikeband ein. Der 4. Oktober ist ein doppelt gesegneter Tag, denn er schenkt Wolf zwei Lieder: An den Schlaf und Neue Liebe. Überhaupt wiederholt sich Perchtoldsdorf in Unterach: kein Tag ohne Lied. Am 5. wird Zum neuen Jahre, am 6. das Schlafende Jesuskind und Wo find' ich Trost?, am 8. die Karwoche, am 9. der Gesang Weylas geschaffen, am 19., also an einem einzigen Tag, wird der Riesenwurf des Feuerreiters getan, den 11. kommt An die Geliebte hinzu.

Der Mörikeband ist fertig. Nur Christblume (II) wird noch, am 26. November nachgetragen.

Sieht man von der fünfmonatlichen Unterbrechung von Mitte Mai bis Anfang Oktober ab, so sind die 53 Lieder des Mörike-Zyklus in drei Monaten und einer Woche geschrieben worden, an sich eine geistige und physische Kraftleistung, die der Mozarts, der die Don Juan-Ouvertüre in einer Nacht aufgeschrieben haben soll, und ähnlichen historisch überlieferten Husarenstücklein auch nicht das mindeste nachgibt. Ja es ist die Frage, ob es nicht eine viel kompliziertere Nervenaufgabe bedingt, 53 so verschiedene Typen zu gestalten, als an einem einzigen grossen Werke, im einmal angeschlagenen Tone, im steten Flusse fortzuschreiben. Und was steht im Mörikebande nicht alles nebeneinander: Tragödien und Lustspiele, Passionen und Possen, Landschaftsgemälde und Karikaturen Böcklins und Th. Th. Heines, Gottesdienste und Liebesszenen, ein unerschöpfliches Ensemble. Ein Reichtum an objektiven Stimmungen, wie ihn nur eine dramatisch so stark begabte Natur haben kann. Und wenn man denkt, dass es einer geschaffen hat — welcher seelischer Modulationen war er fähig! Man könnte an etwas dem Schauspieler Verwandtes denken, könnte füglich von zwei Bewusstseinszuständen reden, in denen Wolf lebte.

Dabei sind die ersten Niederschriften aller Wolfschen Lieder so sauber und so zierlich, als ob es sorgsam angefertigte Abschriften wären. Skizzen hat er wohl auch niemals gemacht. Alles ist fertig und vollendet aufs Papier gekommen, nicht ein Notenkopf, nicht eine Achtelpause ist korrigiert, und nur ganz ausnahmsweise findet sich ein- oder das andere Mal am unteren Rande des Blattes ein flüchtiges Notat.

Aber diese in ihrer Raschheit und Treffsicherheit einzig dastehende Produktivität erscheint noch in einem neuen Lichte, wenn man die merkwürdige Tatsache erfährt, dass Wolf da zwischen hinein die Eichendorff-Lieder komponiert hat, die einen so ganz anderen physiognomischen Zug, einen so ganz anderen Gesamtstil tragen, als die Mörikelieder.

Die älteren Eichendorff-Sachen stammen allerdings schon aus Wolfs frühester Zeit, den Jahren, in denen er es noch gar nicht worthaben wollte, dass er komponiere. So wurde die Erwartung am 26. Januar, Die Nacht am 3. Februar 1880 in Wien geschrieben; Der Soldat (No. 2) ebenfalls in Wien den 14. Dezember 1886. Der Soldat (No. 1), Die Zigeunerin, Das Waldmädchen, Der Nachtzauber gehören alle dem Jahrgang 1887 an.

Davon sind Erwartung, Nacht, und Waldmädchen Stücke, die nur in der ersten Eichendorff-Ausgabe enthalten sind, und die Wolf in die späteren Ausgaben nicht mehr aufnahm. Nicht ganz mit Recht. Am begreiflichsten wäre diese Verbannung bei der Erwartung, deren Deklamation noch nicht durchweg frei und fein geraten ist. Aber er war rigoros: er wollte nur als fertiger Künstler vor die Öffentlichkeit treten uud weder Jugendarbeiten, noch nicht ganz ausgereifte Sachen gedruckt sehen. So enthält der Eichendorffband heute nur mehr 17 statt 20 Lieder. „Da man diese Bestimmung zu respektieren hat, so wird es sich empfehlen, die 3 Stücke dem Supplementband einzuverleiben, der sich aus den hinterlassenen unveröffentlichten Stücken wird zusammenstellen lassen. Denn die Stücke (namentlich das Waldmädchen) sind immerhin so wertvoll, dass mancher Komponist froh sein könnte, sie geschaffen zu haben.“*)

*) „Hugo Wolf“, Essay von Paul Müller, Berlin 1904, Seite 28. Zwölf Jugendlieder Wolfs sind inzwischen bei Lauterbach & Kuhn, Leipzig, er-

Die neuen Eichendorffs kamen erst 1888 zur Welt. Der Erstling dieses Jahrganges ist die Verschwiegene Liebe, komponiert zu Wien am 31. August, ein Lied, dessen Entstehungsgeschichte auffällig erinnert an die Genesis des Shakespeareschen Ständchens („Horch, horch die Lerch' im Äterblau!"), das Schubert mitten im Rumor eines Währinger Gasthauses komponiert hat. Wolf wohnte damals in Ecksteins Hause im V. Bezirk (Margarethen), Siebenbrunngasse 15. Das Haus liegt mitten in einem industriellen Bezirk, besitzt aber — eine Seltenheit in Wien — einen schönen Garten. Dort hinab ging Wolf an jenem Augusttage, den Eichendorff in der Hand. Er hatte sich ganz in den dichterischen Gegenstand vertieft, ging auf und ab, las immer wieder und wurde immer wieder von dem tosenden Lärm gestört, den eine nebenan etablierte, in voller Tätigkeit befindliche Fabrik erzeugte. Dazu pfiff jemand im Hofe unaufhörlich, auf der andern Seite klopfte man mit dröhnender Gewissenhaftigkeit Teppiche aus — genug, um einem geistig Arbeitenden die Nerven zittern zu machen. Mit einem Male machte Wolf kehrt, stieg hinauf in die Wohnung, ging in Ecksteins Zimmer, zum Klavier, legte das Buch hin und schrieb die Verschwiegene Liebe fix und fertig nieder, genau so, wie man sie heute im Konzert hören kann.

Die übrigen Angehörigen des Eichendorff-Kreises, ein volles Dutzend, entstanden fast alle in Unterach, in der Zeit vom 21. bis 29. September 1888, also in 8 Tagen. Allerdings gab es fast jeden Tag eine neue Weise, am 22. sogar zwei: Den Scholar und den Musikanten. Ausgenommen sind nur die Gesänge: Der Schreckenberger, der in der Rettenbach-Wildnis bei Ischl am 14. September das Licht der Welt erblickte, und der Glücksritter, der im Postwagen auf dem Wege von Ischl nach Weissenbach am 16. September komponiert wurde.*) Wolf fuhr öfter von Unterach zu Köcherts nach Rinnbach, um das Neu-Entstandene vorzuspielen.

---

schienen. — „Das Lied Morgentau (1877) ist durch einen drolligen Zufall der Vernichtung entgangen. ‚Sie, durch das Lied werden S' reich werden,' hatte Wolf einstmals ein musikalischer Gewährsmann gesagt, und dieser Hoffnung zuliebe gab es der Komponist mit heraus, obwohl es noch nicht seinen spätern Stil zeigt." Marie Lang l. cit.

*) Nach der auf dem Original-Manuskript befindlichen Anmerkung.

Gegen siebzig Lieder lagen nun da, Musik, den glücklichsten Stunden entquollen. So sehr es jeden Künstler drängt, der Welt sich mitzuteilen, Wolf betrachtete seine Sachen als einen Privatbesitz, den er nur mit ein paar Freunden teilte, die schönste Art, ein Gut zu geniessen. Seine Arbeit war sein Erfolg gewesen; ihm lag gar nichts an der Öffentlichkeit. Und sein erstes Publikum bildeten, ausser schon Genannten, darunter vor allem Köcherts, wenige empfängliche Menschen, Leute wie Josef Schalk, Ferdinand Löwe und Richard Hirsch. Entweder kam das Kollegium zu ihm, wenn er in Petersdorf hauste, oder er fuhr nach Wien und stürmte die vier Stockwerke hinauf zu Schalks Wohnung: I. Jordangasse 7. Das immer, sowie Neues auf dem Lager war. Wenn die drei dann andachtsvoll ums Klavier sassen, und er spielen und singen, sie überraschen und erheben konnte, dann fühlte er sich glücklich über alle Maassen. Das war ihm die liebste Öffentlichkeit, und ein dankbarer Blick, ein Händedruck genügten. Denn was galten ihm grosse Worte, Ehren, Ruhme, Erfolge, Beifall, was galt ihm „jene bunte Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht?“

In Schalks Musikzimmer gab es die schönsten Stunden. Wie eine Sturzwelle ergoss sich über die Freunde der ganze Mörike-zyklus. Waren sie berauscht und entzückt, so berauschte sich Wolf an ihrem Entzücken. „So, das g'fallt euch? Das hab' ich schon verbrennen wollen!“ Eine Exekution, die er ebenso dem „Jäger“ wie dem „Feuerreiter“ angedroht hatte. Wer Wolf in dieser Glückseligkeit gesehen hat, vergisst es nie, meint Richard Hirsch. Sich gleich verstanden zu sehen, machte ihn geradezu übermütig-toll. Ihn singen und spielen zu hören, war ebenso schön als erschreckend: eine dämonisch und geniale Kraft entlud sich. Dabei kam einmal das echt Wolfsche Misstrauen zum Vorschein. Argwöhnisch, ob die Begeisterung auch echt sei, versuchte er den guten Freunden Fallen zu stellen. Richard Hirsch, Ferdinand Löwe und Josef Schalk waren gerade in Perchtoldsdorf zu Besuch. Er hatte versprochen, seine neuesten Lieder vorzuspielen, aber zur Überraschung der Gäste begann er mit Schumann. Die drei werden immer ungeduldiger; er immer versessener auf seinen lieben Schumann. (Er interpretierte ihn übrigens ebenso schön wie Karl Loewe, dessen Elvershöh sein Lieblingsstück war.) Vielleicht war es, dass er die Freunde zu denen

warf, die in ewiger Sucht nach Neuem, selbst das bedeutende Alte zu unterschätzen geneigt sind. Als Löwe ihn durch ein liebevolles Wort über Schumann beruhigte, sagte er: „So, na dann ist's mir schon recht. Nun sollt ihr auch meine Sachen hören. Nur ein Schumannsches muss ich euch noch zeigen.“ Und nun folgte eine liebenswürdige Schelmerei. Er spielte einen unbekannteren Schumann. Schalk verhielt sich ablehnend. „Das g'fallt dir nicht — und dir auch nicht??“ schrie Wolf. Mit wütender Miene setzt er sich noch einmal hin und spielte so eindringlich er konnte, machte auf die Wahrheit des Ausdruckes aufmerksam — und dann noch ein drittes Mal. Alles umsonst. Es gelang ihm nicht, in den drei Leuten Verständnis für dieses Opus zu erwecken. Sie fingen sogar an, Witze zu machen über den Priemchen kauenden und spuckenden Matrosen (der im Texte vorkam). Und nun brach Wolf in ein homerisches Gelächter aus: „Ihr verfluchten Kerle — mit euch ist nix anzufangen — mir g'fallt's ja auch nicht — trockenes Zeug!“ So prüfte er den Geschmack der Freunde, und da sie die Probe bestanden, hat er sie auch nie mehr wiederholt.

Meinungsverschiedenheiten ergaben sich oft genug. Namentlich bei Schubert, und besonders bei dessen Prometheus und anderen Stücken, die Wolf vergeblich in Schalks Wertung herabzusetzen sich bemühte. Wolf suchte es zunächst vor sich und dann auch vor seinen Freunden zu rechtfertigen, wenn er Gedichte wie eben den von Schubert schon so herrlich vertonten Prometheus ebenfalls komponiert hatte. Er ging der „Nachkomposition“ sonst gern aus dem Wege, wenn er nicht vermeinte, durch die reicheren Ausdrucksmittel der neueren Musik Wort und Ton vielleicht noch inniger vermählen zu können, als es sein grosser Vorgeist vermocht hatte. Wir werden davon noch einiges hören, und es in diesem Sinne verstehen lernen, wenn er selbst einem Schubert einmal eins am Zeuge flicken wollte. Freilich verdross es ihn wohl ein wenig, dass die drei Freunde über den Prometheus nicht gerade so dachten wie er, obwohl seine übrige Umgebung ihm wohl auch hier, wie stets, Gefolgschaft leistete. Aber schliesslich liebte er doch einzig und allein Geradheit und Wahrhaftigkeit, auch wenn ihn ein Urteil persönlich treffen sollte, und hasste verlogene Nachgiebigkeit oder eine gewisse seichte Höflichkeit, die gar nicht merkt, wie brutal sie ist.

Und auf Schalk konnte er sich in dem Punkte verlassen. Denn das war eine goldene Seele, ein Mensch, der das Glück hatte, das Echte zu fühlen, von Musik ganz durchklungen, und zu gebildet, um unwahrhaft zu sein. Wie freundlich und klug schauten die beiden Augen immer durch die Gläser aus dem leidenden Gesicht heraus! Und niemand, der unbereichert von ihm gegangen wäre. Nur um 3 Jahre älter als Wolf — er war 1857 geboren — wurde er doch sein bester Berater, sein Tröster, sein Minister. Im Konservatorium in Wien hatten sie als junge Leute aneinander vorbeigelebt, Schalk als Brucknerschüler, Wolf als Krennschüler. Auch in Goldschmidts Hause, wo viel Musik getrieben wurde, näherten sie sich nicht. Wolf unterdrückte ja auch mit Fleiss die Tatsache, dass er komponiere. Besonders vor anderen Leuten. Als er einmal bei Goldschmidt das Wächterlied auf der Wartburg hörte, das Freund Adalbert komponiert hatte, entfuhr es ihm: „Das hab' ich ja auch gemacht." Dem mehrfach genannten Trifolium: Löwe, Hirsch und Franz Schalk hat er hingegen gerne in seiner Wohnung vorgespielt. Und zwar gab er da zuerst den Biterolf, den König bei der Krönung und das Mausfallensprüchlein zum besten. Aufs innigste erfreut, baten ihn die Drei, die Lieder auch ihrem Freunde Josef Schalk vorzusingen, und legten Wert darauf, dass Schalk die neuen Sachen in der hinreissenden, und was die Einheit des Vokalen und Instrumentalen betrifft, einzigen Interpretation ihres Schöpfers höre. Und so geschah es auch bald in Schalks Wohnung. Es mag sein, dass Franz Schalk seinem Bruder auch die zwei Wiegenlieder nach Rob. Reinick gebracht habe und diese speziell die Bekanntschaft vermittelten: — sozusagen „entdeckt", und mit Josef persönlich verknüpft, hatten ihn die Drei, was von den segenreichsten Folgen war. Denn einmal mit Wolf bekannt, wurde Schalk von dessen Genius in einem Maasse ergriffen, dass er es bald für notwendig hielt, den scheuen Komponisten aus den Privatauditionen in seinem Musikzimmer in die Welt hinaus zu bugsieren. Und es gelang ihm, nicht ohne schwere Kämpfe, wie wir noch hören werden.

Am 11. Oktober war der Mörike-Band vollendet. Vierzehn Tage darauf, am 27. Oktober 1888 zeichnete Wolf in Wien das erste Lied von Goethe auf; es war der Gesang des Harfenspielers (No. 1):

Wer sich der Einsamkeit ergibt. Schon stehen wir also mitten in neuen Taten. Und es folgt Tat auf Tat; ganz Goetheaner geworden, zaubert Wolf ein Lied ums andere hervor. Wieder dasselbe Bild eruptiven Schaffens wie zuvor. Am 30. Oktober ist das Trio der Harfnerlieder voll, am selben Tag noch wird die pikante Philine komponiert, am 4. November Anakreons Grab und Der Schäfer, am 6. der Rattenfänger und Gleich und Gleich, kurz bis zum 28. November lagen mit Gutmann und Gutweib dreizehn Goethesche Lieder fertig auf dem Klavier.

Am 9. Dezember, an dem Tage, an dem Ritter Kurts Brautfahrt entstand, beginnt eine neue Goethe-Periode. Wolf war am 7. aus der Stadt nach dem gartenreichen Ober-Döbling, damals einem Vororte Wiens, übersiedelt, wo viele Wiener den Sommer zuzubringen pflegten und wo die Familie Köchert ein Haus besass in der Hirschengasse No. 68, heute XIX. Bezirk, Billrothstrasse. Dort quartierte er sich, nach altem Brauche, den Winter über ein. Er hielt es dabei ganz mit dem Dichter, an dem er eben arbeitete, denn gewöhnlich entwich Goethe auf Wochen oder Monate nach dem damals noch recht stillen Jena, seltener zog er ins Gartenhaus, wo ihn dann die Seinigen nicht stören durften. Denn dabei bleibt es nun einmal: „dass ich ohne absolute Einsamkeit nicht das mindeste hervorbringen kann.“ *)

In der Zeit vom 9. Dezember 1888 bis 12. Februar 1889 entstanden in Döbling weitere 37 Goethe-Lieder. Der Goethe-Band war beendet.

Wieder kam ein Nachzügler hinzu: Die Spröde, in Petersdorf am 21. Oktober 1889 geschrieben, kurz bevor die Spanischen begonnen wurden. Der ganze Band mit seinen 51 Gesängen nahm also bloss 3 Monate 14 Tage in Anspruch: Dieselbe künstlerische Gewaltleistung wie die, die den Mörike-Band hervorbrachte.

Es ist dabei für den Künstler charakteristisch, dass er seinen Goethe nicht in die Kreuz und Quer komponierte, nicht nach „musikalischer Inspiration“ von Gedicht zu Gedicht sprang. Die Döblinger Zeit hat vielmehr ihre Unterperioden, die ganz bestimmten poetischen

*) Goethes Lebenskunst von Dr. Wilhelm Bode. S. 170.

Zyklen gewidmet waren. So werden die Schenkenbuch-Gesänge des westöstlichen Divans im Zusammenhange komponiert, und zwar alle fünf Lieder in den drei Tagen vom 16. bis 18. Jänner; ebenso das Buch Suleika mit zehn Liedern in einem Zuge, vom 21. bis 30. Jänner. Auch die Wilhelm-Meister-Gesänge: die Harfner-Lieder, die Mignon-Lieder — das zweite als erstes — wurden zyklisch komponiert. Mancher wird diesen Zug nicht so bedeutungsvoll finden, er ist aber auch kein Zufall. Denn Wolf suchte überhaupt seine Texte nicht aus allen Winkeln der deutschen Literatur zusammen, er flatterte nicht von Hoch zu Niedrig: von Goethe zu Alfred Meissner, von Tieck zu Hoffmann von Fallersleben. Er komponierte nicht aus Dichtern, sondern die Dichter selber, die er erlebte, war zeitlebens mit wenigen, aber ewigen Geistern fest verbunden. Und so schafft er auch bei bestimmten Dichtern, wie hier bei Goethe, nicht im wahllosen Durcheinander, sondern dichtunggetreu. Es war dies die Natur seines Schaffens: ein musikalisches Gebären nach poetischer Empfängnis, woraus die unbedingte Wahrhaftigkeit des Ausdrucks folgt. Er nahm nicht bloss Verse in die Musik herüber, sondern schuf sie mit ihrem Zeithintergrund, ihrem Ortshintergrund, ihrer poetischen Atmosphäre nach, und eben auch Liedergruppen mit ihrem Stimmungszentrum. Gerne und oft bekannte Wolf, dass er den Harfner und Mignon so recht aus dem Romane herauskomponiert habe. Auch in diesem Band ist fast jedes Stück in einem Zuge niedergeschrieben worden. Epiphanias (27. Dezbr. 1888) zum Beispiel nicht. Mit der Hälfte ungefähr kam Wolf eines Nachmittages zu Löwe, in heller Freude, und doch auch wieder besorgt darüber, dass er nun nicht weiterkönne. Als sich Löwe aber ganz beruhigt zeigte und nicht zweifelte, dass das Stück vollendet werde, freute Wolf sich wieder ganz kindisch.

Im Februar 1889 ist der Goethe-Band also abgeschlossen. Diese Zeit war vielleicht die glücklichste, die Wolf überhaupt gelebt hat. Keine Arbeit hat ihn so beseligt wie diese, die ihn mit dem grössten Genius der Deutschen verband.

Im Frühling und Sommer tritt wieder eine Generalpause ein. Die Arbeit ruht. Der Juli sieht ihn in Bayreuth, bei den Festspielen; man gab Parsifal, Tristan und die Meistersinger, van Dyck und der Baritonist Blauwaert sangen. Es war an einem Pausen-

tag, als sich Wolf in Gesellschaft Ecksteins und mehrerer Damen nach dem Klavier-Salon Steingräbers begab, wo rasch ein kleines Konzert improvisiert wurde. Blauwaert sang Mörike-Lieder vom Blatt mit schönem Ausdruck. Wolf sass am Klavier und begleitete meisterhaft. Es war auch ein Goethelied im „Programme“: Epiphanias. Und als die Stelle kam: „Da wir nun hier schöne Herrn und Frau'n, aber keine Ochsen und Eseln schau'n“ — sah sich Wolf vielsagend um und musterte die respektable Gesellschaft mit humorvollem Blick, als wollte er sich denn auch vergewissern . . .*)

Dieses Jahr bringt noch ein Ereignis, das für die Geschichte der Lieder gesteigerte Bedeutung hat. Bis 1889 lebten sie in der Verborgenheit, nichts war erschienen, was alles auch entstanden war. Endlich aber entschloss sich Wolf, an die Öffentlichkeit zu gehen. So kamen im Frühjahr 1889 zum ersten Male die Mörike-Lieder im Drucke heraus, und zwar bei der Firma Wetzler in Wien; und im Herbste desselben Jahres folgten bei C. Lacom in Wien die Eichendorff-Gesänge nach, zu Anfang 1890 ebenda der Goethe-Band.**) Es waren kleine Wiener Lokal-Verlage. Die Firma Wetzler ist seither eingegangen; der Lacomsche Verlag besteht noch heute unter den Tuchlauben No. 7, vom selben kleinen, wortkargen Männlein betrieben wie damals.

Wolfs Freude war gross. Und in rührender Weise äusserte sich seine Liebe und Dankbarkeit gegen die Freunde, die ihm etwa behilflich gewesen waren. So schenkte er Ferdinand Löwe, der ihn damals nach Kräften bei den Korrekturen unterstützte, den Mörike-Band mit der humoristischen Widmung: „Seinem wohlgewogenen Souverän Ferdinand Löwe I. — sein nicht ganz unmelodisch heulender Isegrimm.“ ***)

Wolf hat später zu Gustav Schur immer und mit Vorliebe von

*) Mitteilung des Dr. A. Höfler, jetzt Universitätsprofessors in Prag. — Bei dieser Szene war auch Heinrich Porges anwesend.

**) In einem Konzertbericht August Göllerichs (Deutsches Volksblatt vom 2. Mai 1889) werden die Mörike-Lieder als „soeben erschienen“ bezeichnet. Notizen im Wiener Fremdenblatt (2. Febr. 1890) und in der Neuen Freien Presse (13. Febr) zeigen die bei Lacom erschienenen Sachen an.

***) Er schenkte Löwe überhaupt alles, was von ihm erschien, auch Kopien mit Bemerkungen von seiner Hand und einige Manuskripte.

seinem Gelde gesprochen, mit dem die Druckkosten dieser Bände bestritten wurden. „Er betonte mein Geld so scharf — mit der Miene der Befriedigung — dass ich mich immer scheute, nach der Herkunft des Geldes zu fragen, so sehr mich auch die Neugierde plagte. Wollte ich doch durch plumpes Zugreifen nicht sein Gefühl verletzen.“ *) Gewiss aber haben sich damals, so wie bei den ersten zwei Heften, engere Freunde zur Abnahme einer gewissen Anzahl von Exemplaren verbunden. Als Kuriosum sei noch erwähnt, dass gegen zweihundert Bände übers grosse Wasser, nach Amerika gingen, wodurch ein Teil der Druckkosten hereingebracht wurde. Es war dies die Bestellung einer Frau Elisabeth Fairchild aus Boston, die Wolf in Bayreuth kennen gelernt und so grossen Eindruck von den Mörike-Liedern gewonnen hatte, dass sie sie gleich in amerikanischen Dimensionen anschaffte, um ihre singenden Bekannten damit zu überraschen.**)

Das Eigentum an den Liedern hatte der Komponist sich vorbehalten. Nun waren sie publiziert; ob auch publik geworden — das ist eine Frage, die wir noch eingehend zu untersuchen haben werden.

Der Herbst ist wieder Erntezeit. Im Oktober beginnt — abermals in Werners Landhause zu Perchtoldsdorf — die Arbeit am Spanischen Liederbuch und die neue, die „spanische“ Periode Wolfs zeigt äusserlich fast dieselbe Physiognomie, wie die Mörike- und wie die Goethe-Periode. Ein Schaffenslosbruch, der fast ununterbrochen Monate währte. Anders konnte Wolf nicht. Nur arbeitete er diesmal unter erschwerenden Umständen, da er öfters in der Woche nach Wien fahren musste, mit einer Gräfin Harrach zu musizieren. Daher ist nicht jeder Tag gesegnet. Aber welch ein Arbeiter war er! Die 44 geistlichen und weltlichen Lieder, die ihn in südliche Breitegrade trugen, sind trotz alledem vom 28. Oktober 1889 bis zum 27. April 1890 geschrieben worden, geschrieben mit einer sechswöchentlichen Unterbrechung (vom 15. Januar bis 28. März), geschrieben unter heiligen Schauern, Erschütterungen und Entzückungen, in einem Krampf von Freude und Stolz. Am 5. November hatte er Nun wandre, Maria mit dem wunderbaren Einfall der auf- und abziehenden

*) Mitteilung G. Schurs.

**) Mitteilung F. Ecksteins.

Terzen geschrieben, und gleich darauf meldet er das Glück dieses Einfalls an Eckstein, wobei er das Bildhafte des Liedes mit Recht betont: „Mein lieber Eck! Soeben habe ich ein Lied vollendet, das zu hören allein schon der Mühe verlohnte, mich baldigst zu besuchen. Das Gedicht (aus dem spanischen Liederbuch) hat zum Gegenstand den hl. Joseph, Maria auf der Flucht nach Ägypten geleitend. Wenn Sie dieses Ereignis erleben wollen, müssen Sie meine Musik dazu hören. Sie werden Augen machen. Nebenbei bemerkt, existieren ein volles Dutzend ‚Unterschiedlicher' aus dem spanischen Liederbuch, die sich sehen lassen dürfen. Die Mühle klappert lustiger denn je. Ich bin die ganze Woche mit Ausnahme Donnerstags zu treffen. Also allons. Ihr glückliches Wölferl." Wie hochgestimmt Wolf während dieser Epoche überhaupt war, davon gibt eine Stelle aus einem Schreiben vom 23. März an Strasser treffende Auskunft: „... Ich arbeite mit tausend Pferdekräften von früh bis in die Nacht, ununterbrochen. Was ich jetzt aufschreibe, das, lieber Freund, schreibe ich auch schon für die Nachwelt. Es sind Meisterwerke. Einstweilen allerdings nur Lieder, aber wenn ich Dir sage, dass ich bei den vielen Unterbrechungen durch meine Anwesenheit in Wien, die zweimal in in der Woche wegen der Harrach unbedingt nötig ist, und wie ich also trotzdem seit 22. Februar bis zum heutigen Tage 25 Lieder komponiert, von denen eins das andere übertrifft, darüber es unter Musikverständigen nur eine Stimme gibt, dass seit Schubert und Schumann nichts ähnliches da war etz. etz. etz. etz., so magst Du Dir vorstellen, was das für Lieder sind. Das Geheimnis ist nun allerdings gelüftet und es hat lange gedauert, bis Deine Neugierde gestillt werden konnte. Vielleicht aber kannst Du doch in Bälde über mich noch Wunderdinge vernehmen. Ich sage Dir: mit mir geht's jetzt riesig in die Höhe, wenn auch vorderhand mehr nach innen, als nach aussen zu. Aber lass mich nur machen."

Dass einem Künstler „die Brust sich schwellet hoch und weit", wenn er auf reiche schwere Ernte blickte, und dass er selber schätzte, was er geschaffen — wer begriffe es nicht? Aber Wolfs Entzücken an den eigenen Sachen, die Worte unbeschränkter Bewunderung, die er daran zu wenden pflegte, dürfen keineswegs als Selbstbewusstsein oder gar Dünkel aufgefasst werden. Im Gegenteil: seine Person

hatte damit gar nichts zu tun. Sein Entzücken war das Entzücken an einem Naturvorgang, seine Bewunderung die Verwunderung über ein köstliches Naturprodukt. Um es mit Paul Müller drastisch auszudrücken: Wie eine Henne gackert, die ein Ei gelegt, so konnte Wolf über einen glücklichen Wurf vor Freude ausser sich geraten. Oder um es mit Heinrich Rauchberg poetischer zu sagen: Er betrachtete sich nur als das Gefäss, worin der herrliche Trank kredenzt ward, ohne das Werk als persönliches Verdienst sich zuzurechnen. Aber Ehrfurcht empfand er vor seinem Werke, Ehrfurcht auch vor seiner eigenen schöpferischen Kraft, und die forderte er auch von anderen, wenn er sich verstanden fühlen sollte. Es fehlte nicht an grotesken Zügen, worin diese Forderung sich äusserte. Als er Gustav Schur zum ersten Male in dessen Heim besuchte, kam er, verdriesslich, weil er die Wohnung nicht gleich finden konnte, erst in Stimmung, als er sich bei Tische zur Rechten der Hausfrau postiert sah, eine Ehrung, die ihm nicht vorenthalten werden durfte, wollte man seine Laune nicht unverbesserlich trüben: Freund Schalk hatte Schur darauf bei Zeiten aufmerksam gemacht. Dafür gab Wolf aber auch später die Erklärung: „Weisst Du, Freunderl, ich habe so viel Demütigungen zu erdulden, dass ich doch bei einer Gelegenheit nicht spüren will, als der Geringste zu gelten. Mir armen Teufel möchten sie am liebsten am Domestikentische das Futter vorwerfen, besonders dort, wo ich als Klavierlehrer hochbegabter Töchter zu schanzen verdammt bin. Und die Töchter sind immer hochbegabt, der Klavierlehrer stets ein Esel.“*) Als er längst nicht mehr hochbegabte Töchter unterrichtete, mochte es etwas anderes sein: Da glaubte es Wolf dem Daimonion, das er in sich barg, schuldig zu sein, wenn er solche Forderungen stellte. Aber er liess auch mit sich reden. Denn als ihm Rauchbergs Schwiegermutter, auf die er sehr viel hielt, einmal Vorwürfe über sein Benehmen machte, und sagte: „Seh'n S', Wolf, Sie sind gar nicht so, Sie spielen nur“, lachte er ganz vergnüglich-verschmitzt dazu. Dass er es sich in Berlin (1892) nicht gefallen liess, von einer Gesellschaft, zu der er geladen war, gänzlich ignoriert zu werden, und dass er die Leute brüskierte,

*) Auf Schurs Frage, wie er sich denn zu solcher Behandlung stelle, antwortete Wolf mit düsterer Miene: Ich drücke mich in einen Winkel und knurre.

PERCHTOLDSDORF

indem er an der Tafel sass und keinen Bissen anrührte, und sich hernach aus dem Hause des Herrn Professors empfahl — das ist nur zu begreiflich. Im ganzen ist die Stellung, die er zu sich selbst einnahm, eine sehr bescheidene: er hielt sich für das Werkzeug einer höheren künstlerischen Macht. Aber sich absichtlich zur Null zu machen, um wohlgelitten zu sein, dazu hatte er auch keine Veranlassung.

Gegen das Ende seiner Arbeit an den „Spaniern" wird er geradezu übermütig und in bester Laune meldet er an dieselbe Adresse wie oben: „Ich bin jetzt wieder fleissig. Habe bereits 41 Spanische am Lager. 44 müssen's werden. Dann wird noch wie bisher in Liedern ‚gemacht' und dann ... ja dann ... ja dann will's gar hoch hinaus! Dann schreib' ich nur mehr Tetralogien." (15. April 1890.)

Noch fallen in diese fruchttragenden Jahre mehrere Gesänge, die in keinen der genannten Zyklen gehören: so das duftige Elfenlied (1888), dann das humorvolle Lied des transferierten Zettel, beides aus Shakespeares Sommernachtstraum. Dann der Hymnus Dem Vaterland nach Rob. Reinick, zugleich mit den Mörikeliedern in Petersdorf komponiert, dann das Gesellenlied nach demselben Dichter (1888) und dessen Skolie (1889), sowie ein Lied nach Heinrich Heine, Gesänge, die erst später veröffentlicht werden sollten. Es sind die einzigen Gedichte, die er einzeln komponierte.

Vorläufig fuhr er also noch fort „in Liedern zu machen", und ein paar Wochen später, im Mai dieses Jahres stand er schon wieder mitten in einer zyklischen Arbeit. Diesmal hatte er sich ganz in den Geist des grossen Alemannen Gottfried Keller versenkt, dessen Grünen Heinrich er so überaus liebte. Der Roman war eine Zeitlang sein Lieblingsbuch gewesen. Allerdings mochte er nur die erste Auflage leiden; gegen die zweite war er wohl deshalb, weil er — mit Unrecht — meinte, Keller habe darin Konzessionen an den Geschmack des Publikums gemacht, wobei er aber keineswegs übersah, wie schwach der Schluss des alten Grünen Heinrich war. Aber was er an Keller liebte, war „die schlichte gedrungene und vielsagende Ausdrucksweise", was ihn anzog, war die Ursprünglichkeit des Dichters. Denn stets ging er auf das Ursprüngliche, weniger auf das Artistische.

So lehnte er die Gedichte Conrad Ferdinand Meyers ab, für die ihn Rauchberg interessieren wollte, indem er auf die Behandlung

gleicher Probleme oder Stimmungen bei Mörike, Goethe und Keller hinwies. Um wie viel ursprünglicher sind diese! — meinte er. Und in der Tat: dem feinen Beherrscher des Verses, dem Meister der romanischen Formkultur, C. F. Meyer, geht nichts so ab, als die Kraft. In seiner Lyrik ist sie so wenig, wie sie in seiner Natur war, eine Kraft, die auch die Härte riskieren könnte — sein eigener Biograph, Adolf Frey, hat es gefühlt. Aus ähnlichen Gründen hat Wolf auch abstrakte Poesie, oder antike Metren nicht komponieren können, so wie sie etwa Brahms gerne komponierte. Sehen wir von Heyses Übersetzungen ab, so sind Kellers Gedichte auch die einzigen, die er von einem mit ihm lebenden Poeten vertont hat; sonst wendete er sich nur an alte Dichter, denn zu modernen fand er kein Verhältnis. Selbst zu Detlev von Liliencron nicht, zu dem er sich so mannigfach hingezogen fühlte.

Mitten in der Komposition der Kellerschen Gedichte waren ihm von dem ihm ganz unbekannten Liliencron zwei Bände Lyrik zugegangen, die er mit „geteilten Gefühlen“ betrachtet hatte, eben weil ihm der Autor unbekannt war. Er konnte ja nicht wissen . . . „Wie schnell war jedoch mein Misstrauen geschwunden, als ich in den beiden Büchern zu blättern begann. Es war mir sofort klar, diesmal ausnahmsweise wieder einmal einem wirklichen Poeten begegnet zu sein. Da mich die Ihren Büchern beigelegte Karte vermuten liess, dass Sie von meinen Kompositionen in sympathischer Weise Notiz genommen, nehme ich auch an, dass Sie mit Ihrer Zusendung zugleich den Wunsch verbanden, Ihre Gedichte von mir komponiert zu wissen. So weit es mir gelungen ist, mit Ihrer Dichtungsweise mich vertraut zu machen, fürchte ich in ihr wenig Befruchtendes und Anregendes für meine Muse zu finden.“ (9. Juni 1890.) Dieses offene Bekenntnis gleich im ersten Brief an Liliencron, dem er allerdings „einen Beweis seines hohen Vertrauens“ in dessen „dichterische Fähigkeiten“ noch gibt, von dem wir später hören werden. Und als Liliencron ein halbes Jahr später — im Oktober 1890 war Wolf mit ihm in München zusammengetroffen — sein „neuestes Opus“, den Heidegänger einsendete, die Sammlung, in der sich das berühmt gewordene, flammende Gedicht An Hugo Wolf befindet, war der Gefeierte davon höchlichst überrascht. „Es ist ein echter Liliencron,

Wahrheit und Dichtung mit kecker und sicherer Hand darstellend, leicht geschürzt, bunt und toll und unter der heitern Maske doch eine tief ernste Physiognomie verbergend. Kurz, meine Freunde und ich sind ganz entzückt von dieser ebenso munteren als sinnigen Apostrophe und bedanken wir uns dafür in corpore.“ Aber er fügte seinem Dank hinzu: „Es ist nur zu bedauern, dass auch diese neueste Sammlung Ihrer Gedichte des musikalischen Untergrundes so sehr entbehrt — wie gern hätte ich mich sonst erkenntlich gezeigt durch die Komposition eines oder des anderen der Gedichte. Hätten Sie nicht Lust, einmal etwas rein lyrisches, liedartiges zu schreiben, um mir Gelegenheit zu geben auch meinerseits zur Popularisierung Ihres Namens beizutragen? Vielleicht überraschen Sie mich einmal mit einem poetischen Blumenstrausse.“ (23. Dez. 1890.) Es ist nicht dazu gekommen. Wolf hat kein Gedicht Liliencrons komponiert, trotz der hohen Bewunderung, die ihn für dessen Genius mehr und mehr erfüllte. „Ihre Dichtungen, mit denen ich in letzter Zeit mich viel beschäftige, machen mir grosses Vergnügen. Wie meisterhaft Sie die Formen behandeln, und wie reichhaltig dieselben sind! In der Ottave stehen Sie Byron nicht nach, wie auch Ihre überquellende Subjektivität mit dem genialen Lord manch verwandte Züge aufweist.“ (4. Sept. 1890.) Vielleicht bietet gerade diese Stelle Erklärungen dafür, warum Wolf sich nicht an eine der ausgeprägtesten Dichterpersönlichkeiten unserer Zeit anschloss. Wie immer — er hat in seinem Leben überhaupt nichts „Modernes“ komponiert. Nur einmal hatte er Paul Müllern, u. z. in seiner allerletzten Zeit davon gesprochen, dass er Nietzsches Gedicht An den Mistral für Chor und Orchester komponieren wolle. „Allein der erneute Ausbruch der Krankheit machte dies Vorhaben zu schanden.“*)

Im Jahre 1889 feierte Gottfried Keller seinen siebenzigsten Geburtstag, und zu diesem Tage wollte sich Wolf mit einer Liedergabe für den Verehrten einstellen. Doch kam er erst im Jahre 1890

*) In Traunkirchen las Wolf (Sept. 1897) seinem Gaste Müller die Verse vor, mit der Bemerkung, er wolle sie im Winter komponieren:

Mistral-Wind, du Wolken-Jäger,
Trübsal-Mörder, Himmels-Feger,
Brausender, wie lieb' ich dich!

dazu, den Plan auszuführen, und seine Absicht dem Dichter die Alten Weisen zu widmen, wurde durch Kellers Tod vereitelt.*) Sechs von dem Dutzend der Kellerschen Alten Weisen hat er ausgewählt, und sie in Unterach, bei Eckstein, in der Zeit vom 25. Mai bis 16. Juni 1890 komponiert. Tretet ein, hoher Krieger ist die erste Weise, und darüber hören wir ihn in einem längeren Briefe an Gustav Schur sprechen, dem er schreibt: „Meine Hoffnung Sie in meiner Weise überraschen zu können ist leider zu nichte geworden. Wenn Sie nun erfahren, dass ich am Pfingstsonntag eines meiner schönsten Lieder (und wie ich hoffe dereinst populärsten) geschrieben, wird Sie das kalt lassen, denn Sie werden mit Recht erwarten, dass ich am Pfingstmontag zwei, am Dienstag wieder zwei und heute doch mindestens drei komponierte. Ach wie ganz anders ist alles geworden. Ich habe seit dem einen (Tretet ein, hoher Krieger von Gottfr. Keller) gar keines mehr geschrieben und ich müsste untröstlich darüber sein, wenn mir dieses Malheur bei gesundem Leibe passiert wäre. Ich bin aber noch immer Patient, dank meiner Unvorsichtigkeit gleich nach meiner Landung ein Seebad genommen zu haben. Die Folge ist eine schreckliche Halsentzündung. Zwei Tage (schon Pfingstsonntag nachmittag) litt ich an heftigen Fieberanfällen und musste bei schönstem Wetter ins Bett. Das Fieber bin ich nun los, an der Halsentzündung werde ich wohl noch ein paar Tage zu würgen haben. Gott geb's, dass ich dann wieder vollkommen beisammen bin."

So erklärt Wolf selbst mit Humor, warum diesmal die simultanen Tage fehlen, und warum er es in drei Wochen „nur" auf 6 Lieder gebracht habe. Mit dem „milchjungen Knaben" wurde diese Liederreihe abgeschlossen, die Wolf, wie er an Schur berichtet, „eigens für den Stimmcharakter" des Fräuleins Friederike Mayer, seiner vielverdienten Sängerin, geschrieben hat. Freilich spukten ihm damals schon allerlei dramatische Pläne im Kopfe herum, dann beschäftigten ihn nicht willkommene geschäftliche Unterhandlungen — so fand er

Sind wir Zwei nicht Eines Schosses
Erstlingsgabe, Eines Loses
Vorbestimmte ewiglich?

*) Paul Müller. Seite 37.

denn nicht mehr die geruhige Stimmung, ein schönes Werk „von innen heraus zu bilden“, wie Mörike sagt; der Sommer kam, und damit wie gewöhnlich die Ferienzeit des Tätigen.

Trotzem sind seine sechs Alten Weisen sechs Meisterwerke geworden. Was sind es aber auch für Gedichte, die Wolf ausgewählt hat, welch königliche Poesien! Mit der Aufforderung an den hohen Krieger „Tretet ein!“ in dem ersten Gesange tritt schon eine echt

SILHOUETTE ZU GOTTFRIED KELLERS „TRETET EIN!“
VON ROLF WINKLER

Keller'sche Frauengestalt auf, eine jener kernhaften, handfesten Menschen, die der Dichter „eine Person“ genannt hat.*) Aber man sieht

*) Emil Kauffmann (Musikal. Wochenblatt vom 31. Mai 1891) spricht von der „Judith“ in Kellers Grünem Heinrich. (?) Auch Wolf dachte, wie mir Schur mitteilt, an diese Figur.

beide Gestalten: die bewillkommnende heitere Jungfrau und den Ritter, der mit der schneeweissen Feder auf dem blutroten Hut über die Schwelle tritt, um fürder — fein unter den Pantoffel zu kommen. Das macht das neckische Spiel der Melodie, die Zierlichkeit der Rhythmen, die Kräftigkeit der Harmonien, welche gute alt-Händelsche Nebenseptakkorde und Vorhalte mit moderner Modulation verbindet.

Und welch feiner Humor durchsonnt das kleine Charakterbild! — Das ans Ende des Heftes gestellte Lied — Wie glänzt der helle Mond — führt von der Erde, aus der heiteren Weltlichkeit an die Tore des Paradieses. In Dürer'scher Einfalt zeigt die göttliche „Handwerker-Familie" der Dichter. Da schimmert das kalt-weisse Mondlicht, die Sterne funkeln in der unendlichen Weite — hohe leere Klavierakkorde, in denen später fremde Töne zittern — die Mutter Gottes sitzt auf dem Thron friedlich und feierlich mit dem Kinde — eine celestisch-fromme Melodie singt leise hin — und vor der Tür Sankt Petrus, noch fleissig im himmlischen Realismus die alten Schuh' flickend — das nur impressionistisch angedeutet, und im Humor Respekt, wie es echt Kellersch ist — das Ganze in silbernen Glanz getaucht, ein Mysterium, voll Himmelsseligkeit. In solcher Verklärung hat Wolf die alte Weise gefühlt, und sie unserem Gefühlsverständnis anheimgegeben, das von klugen Literaten belehrt worden war: Gottfried Keller sei doch eigentlich kein Lyriker!*) Und so genial sind die rein technischen Einfälle, dass das Lied von Prof. Heinr. Rietsch in seinem schon zitierten Werke zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchung gemacht wurde. Wir haben nur das Anfangs- und das Schlusslied herausgegriffen; aber um ihretwillen allein verdiente Hugo Wolfs Name einen Ehrenplatz in der Biographie Gottfried Kellers. Leider hat Jakob Baechtold in seiner ausgezeichneten Lebensgeschichte des Dichters, die doch sonst so breit ausgeführt ist, Wolfs Namen nicht ausdrücklich erwähnt, wenn anders er ihn überhaupt im Sinne hatte, als er schrieb: „Unsere Komponisten haben seit Wilhelm Baumgartner nicht allzu oft nach Kellerschen Texten

*) In diesem Gedicht hätte Wolf lieber die Variante komponieren wollen:

Dort sitzt Gott Vater, der den heil'gen Geist
Aus hohler Hand mit Himmelskörnern speist.

Wäre auch noch anschaulicher und bildhafter.

gegriffen. Aber wenn's geschah, taten es die besten. Es sei nur der eine Name: Johannes Brahms genannt.“ *)

Unter die Besten gehört wohl auch Hugo Wolf, und gerade die Erwähnung Wilhelm Baumgartners hätte eine sinnvolle Beziehung zu Wolf herstellen müssen; kein Musiker hätte sie sich entgehen lassen. Denn was Richard Wagner über die Lieder seines Züricher Freundes Baumgartner schrieb, das bildet sozusagen den theoretischen Unterbau der Wolfschen Liedkomposition; was Wagner dort prinzipiell festlegte, verhält sich zu dem, was Wolf später geschaffen hat, wie Gesetz und Erfüllung.

Wagner geht auf die Lieder Baumgartners nicht näher ein, aber er nimmt sie zum Anlass, sich über die musikalische Lyrik selbst ausführlicher zu äussern. Es handle sich bei Liederkompositionen unserem Lieder spielenden und singenden Publikum, führt er aus, zunächst nur darum, ob eben die Musik, d. h. die Melodie an sich gefällig und unterhaltend sei; der „Text“ ist dann nur insofern von Wichtigkeit, als man zu den verschiedenen Versen dieselbe Melodie wiederholt singen oder spielen kann. Für das Gefallen dieser Melodien ist einzig die Mode und die in ihr herrschende Gesangsmanier massgebend . . . Wen aber nach dem Ruhme, ein moderner, beliebter Liederkomponist in diesem Sinne zu sein, nicht gelüstet, sondern wen als Musiker es verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht ihm hervorrief, durch das Mittel seiner Kunst so auszudrücken, dass er sie auch anderen mitteilen könne, der ist für sein Verfahren allerdings zu einer bei weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genötigt, als es dort der Fall war. Dazu musste der Komponist aber auch den Dichter finden, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anrege, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe. Und Wagner wünscht, dass Baumgartner diesen Dichter in seinem schweizerischen Landsmanne und Freunde Gottfried Keller finden, und der gemeinsamen Schöpfungskraft Beider das wirkliche von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen möge.**)

*) Gottfried Kellers Leben von Jakob Baechtold, III. Bd. Berlin 1897.

**) Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, S. 154 ff. Der Aufsatz ist 1852 für die „Eidgenössische Zeitung“ in Zürich geschrieben worden.

Was Baumgartner „mit liebenswürdigem Eifer“ anstrebte, das hat Hugo Wolf mit Genialität erreicht, und im Hinblick auf seine Kellerlieder dürfte man, allerdings in sehr feinem Verstande, das vielmissbrauchte Wort anwenden: Wolf ist der Wagner des Liedes.

Gottfried Keller selbst hat freilich anders empfunden. Er, den Silchers Lorelei einst „gewaltig packte“, wäre von Wolfs Vertonungen wahrscheinlich nicht berührt worden. Sein Keller-Komponist war Baumgartner. „Baumgartner hat auch ein paar Lieder von mir komponiert, die mir gefielen. ‚Ich will mich spiegeln auch in jenen Tagen‘ scheint mir in Rhythmus und Weise mit dem Gesumme zusammenzutreffen, mit welchem ich das melodische Lied einst, leise singend, gemacht habe.“*)

In diese Zeit fällt noch eine andere, nicht unwichtige Arbeit: die Instrumentierung einer Reihe von Mörike- und Goetheliedern. Der Gedanke, diese Stücke vom Klavier ins Orchester zu übertragen, lag nahe, denn ihr Satz ist, wie bei Schubert, oft von der grössten instrumentalen Anschaulichkeit, und so gute und echte Klaviermusik Wolf geschrieben hat, stellenweise glaubt man die Streicher, dort die Holzbläser, da ein Horn zu hören. Schon 1889 instrumentierte er den Seufzer, Auf ein altes Bild, und Karwoche; im Jahre 1890 kamen hinzu: Der Rattenfänger, die Ballade Mignons (Kennst du das Land), Ganymed, Anakreons Grab, Schlafendes Jesuskind und Er ist's, davon Anakreons Grab und die drei geistlichen Lieder (Seufzer, Auf ein altes Bild und Schlafendes Jesuskind) für kleines Orchester. Diese Partituren lagen bis zur Mitte des Aprils 1890 fertig vor. Bis zum Herbst dieses Jahres kamen hinzu: Wo find' ich Trost, Neue Liebe, An den Schlaf, Gebet, und Prometheus. Auch Weylas Gesang, In der Frühe und die drei Lieder des Harfners wurden noch im Jahre 1890 instrumentiert. Der Reinicksche Hymnus Dem Vaterland, ursprünglich als Einzelgesang (für Ferdinand Jäger) geschrieben, und im Frühling 1890 instrumentiert, wurde später, im Juni 1894, gänzlich umgearbeitet, so dass es, mit der ersten Fassung

*) Tagebuch 1847. Baechtold I. S. 291—292. Baumgartner, dem manche volkstümliche Weise geriet, die noch heute in der Schweiz gesungen wird, hatte sein op. 12 „Eine Frühlingsliebe“ Richard Wagner gewidmet. (Gedichte von Geibel, Rückert, Lenau, Heine, Mörike u. A.)

UNTERACH

verglichen, „gar nicht mehr zu erkennen“ war; und 1897, kurz vor seiner Erkrankung, änderte Wolf noch einmal den Schluss. Die äusseren Schicksale dieser glänzend klingenden Partitur, der einzigen für Männerchor und Orchester, werden wir noch berühren. Denk' es o Seele und Christblume I wurden 1891 instrumentiert, doch blieb die Christblumen-Partitur nicht erhalten. Im Oktober 1891 bearbeitete Wolf das Elfenlied aus Shakespeares Sommernachtstraum für Frauenchor, Soli und Orchester. „Falls dieses Stück jemals aufgeführt wird, gibt es sicher ein gehöriges Spektakel, heisst das im Publikum, denn im Orchester herrscht das Pianissimo vor.“ (An Grohe 10. Okt. 1891.) Der Feuerreiter wurde im Sommer 1892 für Chor und Orchester gesetzt.

Den Feuerreiter und das Wächterlied für Chor und Orchester zu setzen, hatte Löwe immer und immer wieder Wolf gebeten. Wolf tat es denn auch.*) Die Korrekturbogen des Feuerreiters wurden ihm nach Traunkirchen, wo er im Pfarrhofe wohnte, gesendet, und er brachte sie nach Gmunden herüber, um sie mit Löwe durchzugehen. In der Villa des Ehepaares Felix Pfeiffer, wo Löwe seine Ferien öfter zubrachte, war Wolf ein immer gerne gesehener Gast, und Frau Philippine Pfeiffer — Löwes Schülerin — freute sich am ganzen Wesen Wolfs ebenso wie an seiner Kunst. An jenem Tage stand eine Tarockpartie in Aussicht. Wolf war ganz Tarock, kein Feuerreiter konnte ihn stören, und er überliess die Korrektur Ferdinand Löwe allein, der sie natürlich von Herzen gerne besorgte. Die Prometheus-Partitur erschien Wolf ein paar Jahre später (1894) überladen instrumentiert, doch dürfte er nicht mehr Hand an sie gelegt haben. Ein unglücklicher Zufall waltete über den Liederpartituren Mignon, Anakreons Grab, Ganymed und Er ist's. Denn Wolf vergass sie, als er eben im Begriffe war, sie zur Post zu geben,**) in einem

*) Das Wächterlied auf der Wartburg wurde für Männerchor und Orchester im Jahre 1894 bearbeitet, doch dürfte die Bearbeitung nicht mehr vorhanden sein. Vgl. Kauffmann-Briefe S. 136.

**) An Siegfried Ochs in Berlin, für die Konzertaufführung, die im Januar 1894 zustande kam. „Er ist's“ erschien Wolf selbst als „glänzend instrumentiert“. Auch „Geh' Geliebter“ aus dem Spanischen Liederbuch hatte er instrumentiert und — verloren.

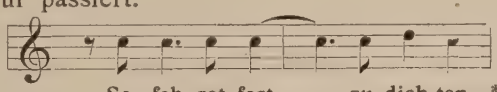
Tramwaywagen und konnte sie trotz aller Bemühungen nicht mehr wiedererlangen. So blieb ihm nichts übrig, als sich „schön brav an den Schreibtisch zu setzen“ und wenigstens Mignon und Anakreon neu zu instrumentieren. (Nov. 1893.)

Mit der Instrumentierung zweier Stücke aus dem spanischen Liederbuch beschäftigte sich Wolf noch in seiner letzten Zeit: „Wenn du zu den Blumen gehst“ wurde in der Svetlinschen Heilanstalt bearbeitet (es blieb Fragment). Ebendort wurde auch Manuels Lied, im Dezember 1897 („Wer sein holdes Lieb verloren“), und endlich am 12. Dezember 1897 Reinicks Morgenhymnus in Partitur gesetzt.

Wie wir sehen, ging es gleich, nachdem die Lieder entstanden waren, an deren Instrumentierung. Wolf griff zu gesteigerten Mitteln und näherte hiermit seine dramatisch veranlagten Arbeiten auch äusserlich der Bühne. Denn ist „die szenische Naturumgebung“ die eine Hälfte des Ringes, der den Darsteller umschliesst, so ist das Orchester die andere. Diese Tendenz hat Wolf bis zu seinem Ende verfolgt; alles was er machte, hatte die Inklination nach der Bühne.

Die Zeit der Kellerschen Gedichte aber ist für die innere Geschichte Wolfs noch aus einem anderen Grunde besonders von Bedeutung. Denn noch während ihrer Komposition tauchte mit einem Male eine alte Sehnsucht in der Seele des Künstlers auf, eine Sehnsucht, die ihre Gezeiten hatte wie das Meer, und die anfangs in grösseren, später in kleineren Perioden immer wiederkehrte: die Sehnsucht nach der komischen Oper. Wie in einer Wellenbewegung läuft die Idee, ein dramatisches Werk zu machen, durch Wolfs Leben hin. Im Jahre 1882 sahen wir eine Welle sich erheben, damals als er sich anschickte, selbst ein Libretto zu zimmern, und jetzt taucht sie wieder auf. Zu seinen älteren Opernprojekten hatte auch die Idee gehört, Shakespeares Sommernachtstraum zu bearbeiten. Eines Sonntags stürzte er zu Ferdinand Löwes Tür herein — der sass eben mit Richard Hirsch beim Mittagstisch — und redete wohl eine halbe Stunde über das Stück, und setzte auseinander, dass er einen besseren Operntext im Leben nicht finden könne. Das reizende Elfenlied verdankt diesem Projekte, das ihn auch noch beschäftigte, als er im Oktober 1890 seine Tübinger Freunde besuchte, seine Entstehung.

Wieder denkt er jetzt daran, sein eigener Dichter zu werden. Aber, „auf Ihre Frage: ob ich ein Dichter sei? kann ich nur seufzend antworten: wär ich's doch! . . . Sie haben in puncto Dichtkunst höchstens einen ‚desparaten Wicht', so eine Art Vetter Christel vor sich . . . Ich versichere Sie, Odysseus kann nicht sehnsüchtiger nach seinen heimatlichen Gestaden geblickt haben, als ich nach einem dramatischen Dichter ausluge. Ach, wird sich der jemals für mich finden?" (An Grohe, 6. Mai 1890.) In den verschiedensten Formen wird diese Odysseus-Sehnsucht lebendig. Einmal dachte Wolf sogar daran, in Zeitungen zu inserieren, um ein gutes Textbuch zu erhalten. Ein andermal belustigt er sich an seinen Absichten, wenn er scherzhaft von den „Tetralogien" spricht, die er noch zu schreiben vorhat. Bald schärft sich diese Sehnsucht zur Selbstironie, bald bricht sie aus als wilde Verzweiflung. „Ich selbst, lieber Freund, habe einige dichterische Versuche gewagt, aber —, es will halt nicht geh'n!! Ich dichte nur mit dem Kopfe, und da wird nie was rechtes draus." (An Schur, 3. Juni 1890.) Und einige Tage später ebenfalls an Schur: „Ihre Frau schreibt mir: Sie dichten. Ich bitte Sie und beschwöre Sie, darin fortzufahren, fleissig zu skandieren und viel schwarzen Kaffee zu trinken, denn manchen braven Mann hat die Not schon zum Dichter gemacht. Wirklich scheinen Sie die Not eines guten Opernbuches ebenso lebhaft zu fühlen und es zu wünschen wie ich. Wenn also der furor poeticus Sie beim Kragen packt, wär's mir schon recht, denn dann bliebe ich verschont, und da einer von uns beiden zum Dichter werden muss, ist's mir lieber, wenn Ihnen dieses Malheur passiert."



Der gute, biedere Schur wurde gehänselt, weil er in seinem Freundeseifer sich aufgemacht hatte, der Not des Freundes abzuhelfen, erntete Spott, weil er — im bürgerlichen Leben Bankbeamter — in freien Stunden den Pegasus bestiegen, d. h. sich hingesetzt hatte, ein Libretto miteinzurichten. Denn schon am 28. Mai hatte ihn Wolf mit einem neuen Plane überrascht.

*) Zitat aus Frech und Froh (I.).

„Sie wissen, dass mich seit kurzem die Idee, Shakespeares Sturm rein orchestral zu vertonen, lebhaft in Unruhe versetzte. Nun habe ich neuerdings Shakespeares Zauber-Lustspiel durchgenommen, und zwar in Hinsicht auf eine symphonische orchestrale Behandlung dieses Stückes. Aber jemehr ich bemüht war, das Stück mir in seinen einfachsten Zügen zu veranschaulichen, desto lebhafter drängte sich die bunte Pracht dieser in ihren Kontrasten ganz einzig dastehenden Bilderpracht vor meine Einbildungskraft. Heiliger Gott, denk ich mir, wenn das nicht ein vom Himmel dir in den Schoss gefallener Opernstoff sein soll, auf was könnte ich noch warten? Was sagen Sie, Freund Schur? Prospero! welch ein majestätischer Bass! Fernando, Miranda — ein Liebespaar wie Adam und Eva. Ariel! — ich höre schon die schönsten Koloraturen!!? — Na und Caliban und Trinculo und Stephano? Dieses Kleeblatt!! — Was sagen Sie? Ich habe schon ein Szenarium entworfen: die erste Szene bleibt, die zweite dito, nur bedeutend gekürzt (aber wie wagnerisch — Prospero in der zweiten Szene!). Von pag. 17 (Universalbibliothek, Schlegelsche Übersetzung) entfällt die Szene mit Caliban und kommt (siehe pag. 19) gleich Fernando. Der Akt kann wie bei Shakespeare schliessen. Im zweiten Akte entfällt die erste Szene gänzlich, er beginnt gleich mit der ungeheuer stimmungsvollen 2. Szene des Caliban. Jetzt denken Sie sich die tolle Szene zwischen Caliban, Trinculo und Stephano, es muss zum Bersten werden. In dieser Szene müsste sogleich das Attentat gegen Prospero vorbereitet werden. Mit dem bestialischen Trinklied des Caliban kann dieser Auftritt schliessen. Der Beginn des dritten Aktes bei Shakespeare gibt die 2. Szene des 2. Aktes, hingegen hätte die 2. Szene bei Shakespeare zu entfallen und bildet den 3. Auftritt des 2. Aktes (siehe pag. 57). Mit der Hetzjagd Ariels und seiner Geister auf die Verschwörer schliesst der 2. Akt. Im 3. Akte, der bei Shakespeare der 5. ist, entfaltet sich die ganze Persönlichkeit Prosperos. Antonio, Gonzalo etc. etc. würden, wie überhaupt die ganze Zeit über, auch in diesem Akte ziemlich in den Hintergrund treten. Dies in flüchtigen Zügen meine Absicht.“ *)

*) Shakespeares Sturm hat eine ganze Reihe von Komponisten angeregt. Hier seien nur erwähnt die Opern von: Thom. Aug. Arne (1746), Zumsteeg, Reichardt (1798), Luigi Caruso (1799), Ph. J. Riotte (Prosperos Geisterinsel, 1833),

So hatte er sich schon alles zurecht gelegt; er war ganz Feuer und Flamme für den Sturm. Schur sollte mit Heinrich Rauchberg und mit Richard Genée, dem bekannten Operettenkomponisten, der mit Wolf gut bekannt war, den Entwurf genauer noch besprechen, da er begierig war, zu erfahren, wie „ein Praktikus“ über seine Vorschläge denke. Allein Genée wusste mit dem Entwurfe nichts Rechtes zu beginnen, auch widerstrebte es ihm, an Shakespeare Hand anzulegen, und endlich überlegte sich's auch Wolf und sah von der Mitarbeiterschaft Genées wieder ab. „Die Verse Shakespeares kann ich wohl nicht gebrauchen, andrerseits lege ich auf eine poetische Sprache grosses Gewicht . . . Ich gedenke Liliencron einen Antrag zu machen. Was sagen Sie dazu? Leider kann ich mich jetzt nicht voll und ganz der Sturmidee hingeben, da mich Kauffmann aus Tübingen drängt, mein patriotisches Stück baldigst einzusenden und die Instrumentierung meine ganze Zeit absorbiert. In einigen Tagen hoffe ich mit der Instrumentierung und den Kellerschen Liedern, davon ich ein zweites komponiert habe, fertig zu sein. Dann im Sturm auf den Sturm.“ (9. Juni 1890.) Schurs Vorschläge, die Aktschlüsse des Szenariums zu ändern, fanden Wolfs Beifall, trotzdem er zuerst gespottet hatte, als der Freund unter die Dichter gegangen war. Die Instrumentierung des Reinickschen Hymnus Dem Vaterland war Anfang Juni zwar schon beendet, aber die Sturmidee verfliegt wieder, so rasch sie gekommen war, wenigstens verflüchtigt sie sich in dem Briefwechsel mit Schur, bis sie ganz verschwunden ist. Als er ein paar Jahre später wieder davon hörte, fand er den Stoff ganz ungeeignet, weil zu unmodern für eine Oper.

Wolf hatte sich an Liliencron gewendet, dessen Lyrik er eben kennen gelernt hatte, und dem er einen Beweis des „hohen Vertrauens in seine dichterischen Fähigkeiten“ dadurch liefern wollte, dass er anfragte, ob der Poet nicht geneigt sei, eine Operndichtung für ihn zu schreiben.

Ernst Frank (1887) und Anton Urspruch (1888). Zwischenmusiken zum Sturm gibt es von Henry Purcell, Artur Sullivan, Wilhelm Taubert. Eine Orchesterphantasie Der Sturm wurde von Tschaikowsky komponiert.

*) Der mehrfach erwähnte Dr. Oscar Grohe, einer der intiemsten Freunde Wolfs, ist Landgerichtsrat in Mannheim. Von ihm wird im 3. Bande ausführlich die Rede sein.

Die Dichtung müsste einen Theaterabend ausfüllen und komischen Charakters sein; in Ermangelung eines Originalstoffes schlüge er den Sturm vor. Doch Liliencron schrieb ihm „einen acht Seiten langen, kaum leserlichen Brief, worin er mir nebst vielem Schmeichelhaften mitteilt, dass er sich an Shakespeare nicht heranwage. Er bietet mir ein Trauerspiel an, das in Nord-Amerika vor sich geht. Aber trotz meiner Begeisterung für Buffalo-Bill und seine ungewaschene Gesellschaft, ziehe ich den heimischen Boden und seine Gewächse, die die Vorteile der Seife zu schätzen wissen, vor. Grohe*), der mit dem Sturm als Oper — weil zu opernhaft — nicht einverstanden ist, möchte mich in der reinlichen Sphäre der Indier zu Hause wissen und mein Augenmerk auf einen Buddha von Karl Heckel in Mannheim hinlenken . . . .“ (16. Juni 1890).

Von der indianischen Geschichte wollte Wolf gar nichts wissen. In zwei wunderschönen Briefen an Grohe, zwei prinzipiellen, subjektiven Bekenntnissen, rechtfertigt er die Ablehnung. „Noch hat die Welt keine Ahnung von dem philosophischen Tiefsinn, der sich in der ungewöhnlichsten Weise in den letzten Worten des Meisters ausspricht, und schon soll wieder etwas entstehen, das den Leuten neues Kopfweh verursachen soll . . . Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, dass wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, dass wir ganz unnützer Weise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist und dass es gescheiter ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber bei Leibe nicht in der Wüste bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen, originellen Gesellschaft, bei Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen etc. etc., kurz in einer — komischen Oper u. z. einer ganz gewöhnlichen komischen Oper ohne das düstere welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde.“ (28. Juni 1890.) Also keine Neuauflage der Tragik Richard Wagners, sondern — aus dem Bedürfnisse der nachwagnerschen Zeit

*) Der mehrfach erwähnte Dr. Oscar Grohe, einer der intimsten Freunde Wolfs, ist Landgerichtsrat in Mannheim. Von ihm wird im dritten Bande ausführlich die Rede sein.

heraus — ein behaglich-heiteres Werk, ein Werk der gaya scienza. Und er fügt im zweiten Briefe hinzu, er sei von der Weltanschauung Buddhas zwar tief durchdrungen, beuge sich vor dem unvergänglich ethischen Gehalt seines Lebens und seiner Lehre, doch — Askese lasse sich „wohl lange predigen, aber nicht auf die Dauer darstellen." Das Heckelsche Buch entbehre der Kontraste. „Wagner hatte ein grosses dramatisches Geheimnis stets mit dem ausserordentlichsten Geschick ausgebeutet: er war nie eintönig, nie langweilig, er malte oft stark in Grau, aber er war stets besorgt bunte Farben auf seine Palette aufzutragen." (23. Juli 1890.)

Aus dem ersten der beiden Briefe blitzt schon eine bestimmte Idee durch. Wolf kannte in der Tat ein Buch von heiteren Farben, ein Buch der „Mondscheinnächte" und des „Guitarreklimperns". Denn in der Reclamschen Universalbibliothek war 1886 eine reizende Novelle des Granadesen Don Pedro de Alarcón (1833—1891) in deutscher Übersetzung erschienen: Der Dreispitz. Ein fein facettiertes Genrebild, nicht ohne soziale Pointen, „tragikomisch und spöttisch", eroberte es sich bald die Welt. Mit originellem Humor sind südliche Menschen geschildert, und die Kinder des Volkes, die Müllerin und der Müller, feiern schliesslich den Sieg der Treue über die bösen Gelüste und Amtsmissbräuche des Stadtrichters, des beau vieux. Die Musiker allenthalben witterten hier einen Stoff. — Einer dichtete sogar eine Operette daraus*) — und Adalbert von Goldschmidt machte auch Wolf auf dieses Juwel aufmerksam. Nun war Wolf mit der Fülle spanischer Poesien gesättigt; im Herbst 1889 begann er eben mit der Komposition der spanischen Lieder, deren „tiefgründige Innigkeit ihn besonders anmutete", zumal „da sie der Stimmung seines Freundeskreises entsprach, der sich damals intensiv mit Mystik beschäftigte, die auch ihn gefangennahm."

Zunächst wollte er sich selbst daran versuchen und mit eigener Hand ein Opernbuch gestalten. Aber er kam damit nicht zurecht; es gelang ihm nicht, die lose dahinflatternden Episoden und die „entsetzlich epigram-

*) „Die Lachtaube." Musik von Eugen von Taund. 1895. Der Stoff ist hier ins Polnische übertragen! — Gleichfalls nach Alarcón ist Richard v. Pergers Oper „Der Richter von Granada" gearbeitet. Ebenso „Margitta" von — Meyer-Helmund.

matischen“ Szenen*) zur dramatischen Form zu verdichten. Da kamen ihm Freunde zu Hilfe, und zwar Edmund und Marie Lang. Das Ehepaar wohnte gegen Ende der achtziger Jahre im Sommer auf der Bellevue bei Grinzing in der Nähe Wiens, wo auch der Architekt Julius Mayreder, Langs befreundet, seinen Sommersitz hatte. Mayreder machte nun eines Tages den Vorschlag, seine Schwägerin Rosa, die eine geschickte Feder führe, möge es doch versuchen, für Wolf aus dem Dreispitz einen Text zu machen. Man debattierte lebhaft darüber hin und her. Einige waren dafür, Marie Lang, wie sie selbst erzählt, „schneidig dagegen“, dass eine Dilettantin es wagen solle, für Wolf, dem nur die vornehmsten Poeten für würdig erschienen, in Musik gesetzt zu werden, ein Textbuch zu schreiben. Aber die Konzilianten behielten Recht und man ging auf Julius Mayreders Vorschlag ein. Wolf hatte keine Ahnung davon. Die ersten Akte wurden Langs gebracht und zeigten eine überraschende Gewandtheit. Einmütig forderte man nun Rosa Mayreder auf, mit ihrer Arbeit fortzufahren. Als sie fertig war, wurde das Manuskript Wolf anonym nach Petersdorf eingesandt. Die Wirkung war verblüffend. Nach zwei Tagen stürzte Wolf aufgeregt bei Langs herein, warf das Manuskript auf den Tisch und setzte sich schweigend einige Augenblicke auf den Divan. Dann fragte er Edmund Lang mit ernster Miene: „Hast du das geschrieben?“ — „Nein.“ — „Oder am End' deine Frau?“ — „Nein, auch nicht.“ — Da stiess er aufatmend hervor: „Gott sei Dank! Das wär' schrecklich gewesen!“ Und nun erging er sich in der schärfsten, erbarmungslosesten Kritik darüber. Namentlich die Banalität der Sprache erbitterte ihn förmlich. „Fort damit!“ war das Ende. Langs waren ganz kleinlaut geworden. Aber da gab es keinen Einwand. Schweren Herzens gaben sie das Textbuch der Autorin zurück.**)

Das war 1890. Frau Rosa Mayreder, eine liebenswürdige, geistreiche Dame, kannte Wolf damals noch nicht. Erst einige Monate später lernte sie ihn im Café Griensteidl persönlich kennen. „Unsere Bekanntschaft begann unter schlechten Auspizien; wir gerieten alsbald in eine Diskussion über Ibsens eben erschienenes Drama Hedda Gabler. Hugo Wolf war zu jener Zeit noch ein heftiger

*) Ein Wort Alarcóns.

**) Nach dem Corregidor-Aufsatz von Marie Lang. „Zeit“, 23. Febr. 1904.

HUGO WOLFS WOHNHAUS IN DÖBLING

Gegner Ibsens und der modernen Literaturbewegung; wir konnten uns daher durchaus nicht verständigen.*)

So wurde der Dreispitz gründlich verworfen. Aber auch die anderen Stoffe, die man ihm angeboten hatte, und fortfuhr anzubieten, wurden es. Keiner genügte den dichterischen Ansprüchen des Komponisten, keiner sagte seiner innersten Natur zu. Das nordamerikanische Trauerspiel Detlevs von Liliencron hiess Pokahontas, und es gemahnte Wolf „sofort an Chateaubriand", obwohl er die Fabel noch nicht kannte. Dennoch, meinte er, „dürfte es sich als Drama ebensowenig eignen, als es eventuell als Pantomime ganz am Platze wäre. Wie denken Sie überhaupt über diese letztere ganz moderne Kunstgattung? Bahr möchte sie wohl nur als geistiges Opiat auf unser soziales Zahnweh angesehen wissen. Dünkt Ihnen eine solche Aufgabe eines Künstlers würdig?" **) (An Liliencron, 23. August 1890.) Aber rasch kommt er von Pokahontas endgültig ab. „Ich hätte eine viel bessere Idee. Was z. B. würden Sie zu einem Stoffe sagen wie Amor und Psyche?***) Das wäre so die echte ideale Pantomime. Haben Sie die Güte, Ihre Ansichten darüber mir mitzuteilen." (An Liliencron, 4. Septbr. 1890.) Er hofft in München über das gemeinsame „noch ungeborene allerneueste Zukunftswerk" sich mit Liliencron nach Herzenslust aussprechen zu können. Aber die Verhandlungen sollten ohne Resultat verlaufen, das Zukunftswerk sollte nicht geboren werden.

Langsam verebbt die dramatische Idee wieder, allerdings ohne je

---

*) Corregidor-Broschüre des Wiener Hugo Wolf-Vereins. S. 28. Frau Mayreder fügt hinzu, dass Wolf ihr trotz der Meinungsverschiedenheit in Sachen Ibsens nicht feind wurde. „Hie und da kam er seither auf Besuch zu uns und liess sich sogar dazu herbei, Lieder vorzutragen, obwohl er die Pianinobesitzer, unter die ich damals noch zählte, im allgemeinen nicht als musikalisch zurechnungsfähig betrachtete."

**) Hermann Bahr hatte in einem Artikel des Wochenblattes Deutschland (Berlin, 16. August 1890) von einer Pantomime, nach Pariser Vorbild, gesprochen, die die „langweilige Pause" zwischen der alten, und der neuen Bühnenkunst, die wir noch nicht haben, ausfüllen solle. „Ich denke sie mir von Liliencron geträumt, und von dem genialen Hugo Wolf vertont, und Böcklin müsste ihre Bilder stellen."

***) Nach Apulejus.

gänzlich zu verschwinden. Ja, sie drängt sich wie ein unwillkommener Mahner, bald lauter und bald leiser, in die wohligsten Stimmungen des Künstlers ein. Noch im Herbste schreibt Wolf aus Unterach an Schur: „Ja, Freund, ich bin die kurze Zeit meines Hierseins wieder heiter und zufrieden, — trotz des verfluchten Operntextes, den ich nicht finden kann. Gestern las ich in Wagner. In den Mitteilungen an seine Freunde spricht er auch von einem Operntext, nach dem er gesucht, er meinte die Sarazenin. Gerade aber dieses Suchen bezeichnet er als ein Übel und der langen Rede kurzer Sinn, trivial ausgedrückt, heisst: Operntexte müssen dem Komponisten in den Schoss fallen. Ach, wüsste ich nur die sakrischen Bäume, an denen die Operntexte wachsen, an geduldigem Warten könnte ich einen Hiob zu Schanden machen.“ (27. Sept. 1890.) Und so wartet denn der Ungeduldige geduldig; er gibt das Suchen auf. Aber kein Stoff, der ihm in den Schoss fallen wollte. Halb verzweifelt und halb belustigt ruft er gerade ein Jahr nach der Sturm-Episode: „Leider ist's mit meiner Komponiererei so ziemlich aus . . . Ich schreie nun schon 10 Mal ärger als der biblische Hirsch nach Wasser, nach einer komischen Oper.“ (An Eckstein, 9. Juni 1891.)

So ringt in schöner Unzufriedenheit das Genie.

SILHOUETTE ZU MÖRIKES STORCHENBOTSCHAFT
VON ROLF WINKLER

II. Kapitel.

Wolfs Lyrik.

> Ja, ja, die Kunst ist grausam, sie duldet nichts falsches, gemachtes, nichts halbes. Sein oder nicht sein, können oder nicht können, das ist eben die Frage.
>
> Hugo Wolf an Oscar Grohe
> am 25. Sept. 1890.

Als Hugo Wolf dreissig Jahre alt geworden war, hatte er den grössten Teil seines Lebenswerkes geschaffen. Es war ein grosser schöpferischer Akt in verschiedenen Verausgabungen, ein schrankenloses Sichausbeuten, ein unbegrenztes Einsetzen der besten und feinsten Kräfte gewesen, kurz eine Produktion, die schon als Erscheinung ebenso unser Staunen erregt, als sie unser Interesse für die einunddreiviertelhundert deutscher Lieder erwecken muss, die wir ihr zu danken haben. Zwar hatte Schumann in dem einen Jahre seines Brautstandes ungefähr einundeinhalbeshundert Lieder hervorgebracht, und die fabelhafte Fruchtbarkeit Schuberts, der, als er 31 Jahr alt, verstarb, 600 Lieder hinterliess, von Kammermusik, Symphonieen, Opern, Messen, Oratorien ganz abgesehen, ist überhaupt nicht zu erreichen. Allein bei Wolf frappiert die elementare Art der Produktion, die aufrührerisch und segenvoll wie eine Naturgewalt hervorbricht, überrascht die Intensität der Arbeit, die sich, wie wir gesehen haben, auf die kürzesten Zeiträume — meistens in dem Herbst und Winter — zusammendrängt. Dazu kommt, dass fast jedes Wolfsche Lied ein Treffer ist, dass sich in den grossen Bänden — die Ausnahmen sind an den fünf Fingern der Hand herzuzählen — kein toter Punkt findet, wogegen es bei Schubert, wie bei Schumann

an Dingen nicht fehlt, die zu ihrer Bedeutung wenig beigetragen haben.*)

So ist also, um einen treffenden Ausdruck Dr. Carl Grunskys zu gebrauchen, „das moderne lyrische Paradies“ zum grösseren Teile in etwas mehr als zwei Jahren — vom Februar 1888 bis zum Juni 1890 — geschaffen worden.

Das lyrische Paradies? War es das, was Wolf in dieser arbeitreichen Zeit hervorgebracht? Der blühende Garten des Morgenlandes? Oder waren seine Sachen Buketts, die man über Tag ins Fenster stellt? Waren sie Leben oder „Litteratur“, diese Lieder? Waren sie neu oder Novitäten? Unvergänglich oder sterblich? Und wenn man von ihrer Kraft und Schönheit, dem Feingehalt, dem Ewigkeitswerte spricht, wo ist dies alles gelegen? Kann man es fassen, lässt es sich zeigen?

Als man Wolf zuerst kennen lernte, im Anfange, glaubten die Wenigen, die ihm wohlmeinten, sein Schaffen aus einem Prinzipe erklären zu können und verstehen zu sollen: aus dem sogenannten symphonischen. Dazu bekannte sich, um ein Beispiel zu geben, Dr. Theodor Helm in Wien, der das Verdienst hat, zu einer Zeit, wo es noch ein Wagnis war, öffentlich für Hugo Wolf wiederholt das Wort ergriffen zu haben. Es war wohl das Bedürfnis, der Sache des unbekannten oder angefeindeten jungen Meisters eine recht populäre und handgreifliche Fassung zu geben, wenn Helm, in der Deutschen Zeitung vom 29. Mai 1889 die Mörikelieder besprechend,

*) Paul Müller erzählt („Musik“, 1. Aprilheft 1903): Ich äusserte einmal . . ., dass mir der frühe Tod Schuberts immer als eine nur aus völliger Gleichgültigkeit gegen ihre Produkte erklärliche Rücksichtslosigkeit der Natur erschienen sei angesichts der gewaltigen Steigerung, die Schuberts Produktion im letzten Lebensjahre aufweist. Wolf erwiderte: „So einer wird nicht abgerufen, ehe er gesagt hat, was er zu sagen hat.“ Und wenige Monate später schlug ihm selbst das furchtbare Verhängnis die Feder aus der Schöpferhand . . . Sonst meinte er, von den etwa 600 Liedern, die wir von Schubert haben, könnte getrost die Hälfte gestrichen werden, während er denen von Schumann zu zwei Dritteln dauernden Wert zuschrieb. Freilich berücksichtigte er dabei nicht, dass, wenn Schubert bei längerer Lebenszeit sein eigener Herausgeber geblieben wäre, er manches unterdrückt haben würde, was jetzt aus Gründen des geschichtlichen Interesses unter seine Werke aufgenommen worden ist.

erklärte: „Wolf hat als der erste unter allen schaffenden Musikern der neuen Zeit das Wagestück vollbracht, den in den letzten Bühnenwerken Wagners herrschenden musikalischen Stil mit seltener Folgestrenge auf das einstimmige Lied mit Klavierbegleitung zu übertragen.“ Der musikalische Schwerpunkt, führte er aus, liege in der instrumentalen Begleitung, die Singstimme wachse, ebenfalls wie bei Wagner, frei aus dem Text hervor, so zwar, dass sie zu der thematisch behandelten, ein oder mehrere Motive durchführenden Klavierbegleitung einen melodischen Kontrapunkt bilde.

„Wegen der konsequenten Durchführung von ... orchestral gedachten Klaviermotiven möchte der Komponist das in seinen Liedern verwirklichte musikalische Prinzip das ‚symphonische‘ genannt wissen, die Bezeichnung symphonisch-deklamatorisch schiene uns aber noch treffender. Nenne man Wolfs Gesangsstil so oder so, unzweifelhaft ist es dem jungen Tondichter auf dem ... neuen Wege gelungen, Gedichte in Musik zu setzen, welche der hergebrachten Liedform einfach unerreichbar waren, oder doch, wenn nach dem Schema konventionellen Singsangs vertont, unzweifelhaft der Plattheit, bezüglich Unwahrheit verfielen.“

So recht wir uns freuen, dass einer damals den Mut hatte, das auszusprechen und die Bedeutung der Wolfschen Musik durchfühlen liess, — das charakteristische Lied war allerdings schon in der Literatur des 18. Jahrhunderts vorhanden — so wenig können wir heute bei dieser Ansicht stille stehen, die übrigens, wie es scheint, auch der intime Berater und bedeutendste musikalische Vorkämpfer Wolfs, Josef Schalk, geteilt hat. Schalk warnt in seiner Feinfühligkeit allerdings davor, bei Wolf einfach an „eine Übertragung musikalisch-dramatischer Prinzipien auf das Lied“ zu denken. Aber in seinem für die Wolfgeschichte epochemachenden grossen Aufsatz in der Münchener Allg. Ztg. vom 22. Januar 1890 klingt das „symphonische Prinzip“ wieder an:

„Von den mehr oder weniger stereotyp gewordenen Begleitungsformen hat er (Wolf) sich emporgeschwungen zur nahezu symphonisch-thematischen Verarbeitung weniger Grundmotive, die allen Stimmungen des Gedichtes sich anschmiegen und eine neue der Sonate und Symphonie erst ebenbürtige Kunstform des Liedes begründen.“

Das klingt sehr plausibel, enthält manch Goldkorn Wahrheit, deckt aber die Sache nicht vollkommen. Schon Helm musste das symphonische Prinzip aufgeben, wenn er an Lieder wie die Fussreise, den

Gärtner oder ähnliches dachte; das waren Volksgesänge. Und Eduard Hanslick hatte willkommene Gelegenheit, sich darüber lustig zu machen, als er zum ersten Male über Hugo Wolf — es war im Jahre 1894 — ein Feuilleton schrieb:*)

Unser Komponist liebt es leidenschaftlich, die Klavierbegleitung zum Anhängsel zu machen, mitunter durch die Begleitung zu einer Art bissigem Störenfried. Wie jedes selbstbewusst auftretende junge Talent verfügt Wolf, der angebliche Erfinder des symphonischen Liedes, über eine kleine enthusiastische Partei. Sie erblickt in Hugo Wolf den Richard Wagner des Liedes, wie in Bruckner den Richard Wagner der Symphonie. Der Ruhm dieser beiden Neuerer soll also, wenn wir recht verstehen, darin liegen, dass jeder aus seiner Kunstgattung (Lied, Symphonie) etwas macht, was sie nicht sein soll."

Hanslick, der Spruchsprecher einer bequemen und leicht amüsiert sein wollenden Gesellschaft, hatte hiermit die Lacher natürlich auf seiner Seite.**)

Auch die Anerkennung eines Künstlers hat ihre Schicksale und erlebt ihre Geschichte. Heute, nachdem fünfzehn Jahre vergangen sind, ist man sich klarer darüber geworden, wo das Charakteristische Wolfs liege und in welche Stellung man sich bringen müsse, um sein Eigentümlich-Schönes zu berühren. Schon Dr. Heinrich Rauchberg, ebenfalls einer der Ältesten aus dem Wolfkreise, hat sich in seiner Broschüre Neue Lieder und Gesänge wohl die erste, die sich mit Wolf einlässlich beschäftigte***) — über das Wagnerprinzipielle bei

---

*) „Neue Freie Presse" vom 5. Dezember 1894. Das Feuilleton beschäftigt sich mit dem Gesellschaftskonzert vom 2. Dezember, in dem zum ersten Male in Wien der Feuerreiter und das Elfenlied mit Chor und Orchester aufgeführt wurden.

**) An dieser Stelle scheint Hanslick übrigens von einer unrichtigen Voraussetzung auszugehen, als habe Wagner aus der Oper „etwas gemacht". Wagner hat aber gar nichts aus ihr „gemacht": er verfiel eben nicht in den Fehler Glucks, die Oper reformieren zu wollen, sondern liess die Oper Oper sein und schuf das Musikdrama. Auch Bruckner und Wolf haben aus Symphonie und Lied nichts „gemacht". Sie beabsichtigten auch nicht - so wenig wie andere grosse Meister - in der hergebrachten Form zum Abend-Amüsement behaglicher Geniesser von neuem beizutragen.

***) Neue Lieder und Gesänge. Gedichte von Mörike und Eichendorff, komp. von Hugo Wolf. Von Dr. Heinrich Rauchberg. Separatabdruck aus der Öst.-ung. Revue 8. Band 1889. Im Selbstverlage des Verfassers. Wien 1890.

Wolf etwas liberaler geäussert, vielleicht sah er freier, gerade weil er nicht Fachmusiker war:

„Wolf hat als Erster auch für das Lied um die lyrische Gesangskomposition die Konsequenzen aus der gewaltigen Wandlung unserer musikalischen und poetischen Bedürfnisse gezogen, welche wir dem Lebenswerke Richard Wagners danken . . . Jene innere Einheit zwischen dem sprachlichen und dem musikalischen Gedanken- und Empfindungsausdruck, welche Richard Wagner für das Drama hergestellt hat, hat Wolf sich auch für das Lied . . . . zu eigen gemacht."

Hier ist vom symphonischen Prinzipe keine Rede mehr. Doch noch Dr. Jos. A. Beringer schien — 1902 — daran festzuhalten, als er in der „Gesellschaft" (Heft 22) schrieb: „Dem Wolfschen Liede kommt das Prädikat eines dramatisch-symphonischen Tonsatzes zu." Es sei aber, um rasch zum Ende zu kommen, hier auf Dr. Richard Batka verwiesen, der, die älteren Versuche, Wolf zu erklären, zusammenfassend, namentlich das „symphonische" Prinzip mit feiner Hand ad absurdum führt und durch besseres, zutreffenderes ersetzt.*) Sähe man Wolfs Originalität nur darin, dass seine Klavierbegleitung aus ihrer untergeordneten Stellung als Stütze der Melodie heraustrete und zur Interpretation, zum Kommentar des Gesungenen werde, so würde man das Neue nur in einer sinngemässen Übertragung des Wagnerschen Prinzipes auf das Kunstlied erblicken, und das wäre eben nicht originell. Dann ist ja auch die symphonische Behandlung des Klaviers, die Durchführung eines Motives, die Ergänzung des Gesungenen durch den Instrumentalpart auch im Liede keineswegs neu:

„Jeder Kenner wird von Schubert, Schumann, Franz, Brahms**) eine erkleckliche Anzahl von Liedern anführen können, die dem angeblich Wolfschen Prinzip entsprechen oder doch sehr nahe kommen. Und schliesslich ist bei einem Gesangsstück der vokale Teil doch immer die Hauptsache, so dass ein Überwuchern des Instrumentalen, sobald es die Singstimme behindert, geradezu einen Fehler bedeuten würde. Anders nimmt sich schon die Verherrlichung Wolfs aus dem Grunde aus, dass er immer richtig deklamiere. Aber dann brauchte ja einer das Gedicht, das er komponieren will, sich nur von einem Meister des Vortrags rezitieren zu lassen, und dessen Tonfall bei der Einsetzung der Sing-

*) Hugo-Wolf-Heft des Kunstwarts. Zweites März-Heft 1903.

**) Es hätte hier auch Carl Loewe genannt werden können; man denke an den Erlkönig, die Gottesmauer, die Glocken zu Speier, Tom den Reimer, Harald und vieles Andere.

stimme in die natürlich vorher schon fertige, symphonische Unterlage genau zu beachten, und ein Meisterlied wäre auf dem nicht ungewöhnlichen Wege der Kompagnie-Arbeit zustande gebracht."

Diese Polemik schliesst Batka durch das glücklich formulierte Urteil ab: es scheine ihm vor allem darauf anzukommen, dass mit den erörterten theoretischen, zum Teil bloss negativen Vorzügen sich eine positiv praktische, musikalisch-schöpferische Kraft verbindet und dass diese Kraft nicht in selbstherrlicher Betätigung ihr Genügen findet, sondern sich ganz in den Dienst des Poeten stellt, um den Ausdruck seiner Kunst aus dem musikalischen Vermögen zu verstärken.

Darauf kommt es wirklich an, das ist der springende Punkt. Wolf steigert die Intensität des poetischen Ausdruckes durch den musikalischen zum poetisch-musikalischen Ausdruck. Es ist eine Graderhöhung. So kommen wir zu seinem Wort-Ton-Gedicht.

Das ist das Neue, das Originale, das ist Wolfs subjektives Vermögen und ist seine Kunst — Niemand hat sie mit ihm gemein. Er selbst gibt uns alles an die Hand, ihn darin recht zu verstehen. Im Jahre 1890 hatte Wolf den ihm innig zugetanen Engelbert Humperdinck, der keine geringe Rolle in seinem Leben spielt, die ersten 3 Liederbände (Mörike, Eichendorff und Goethe) senden lassen, und gab dem Freunde, als er geneigt schien, über die Lieder einen Aufsatz für die Frankfurter Zeitung abzufassen — einen „tiefsinnigen Kohl", wie sich Wolf ausdrückte — folgende gute Lehren in einem Briefe vom 15. November mit an die Hand: „Dass Du mit einer Besprechung meiner Lieder hintanhältst, bis die Spanischen erscheinen, finde ich ganz in der Ordnung. Ich bitte Dich, nimm einen langen Atem dazu; hole weit aus; gib einen geschichtlichen Abriss von der Entwicklung dss Liedes und weise die Notwendigkeit meines Schaffens nach. Lass vor allem die Poesie, als die eigentliche Urheberin meiner musikalischen Sprache zu Worte kommen, denn da liegt der Hase im Pfeffer." Das spricht deutlich genug. Gewissermassen ein Seitenstück dazu bildet eine Stelle aus einem um ein paar Wochen früher geschriebenen Briefe an Gustav Schur in Wien. Diesem seinem getreuen Eckart jener Jahre berichtete Wolf aus Mainz, wo er bei Dr. L. Strecker, dem Chef des Verlagshauses Schott, zu

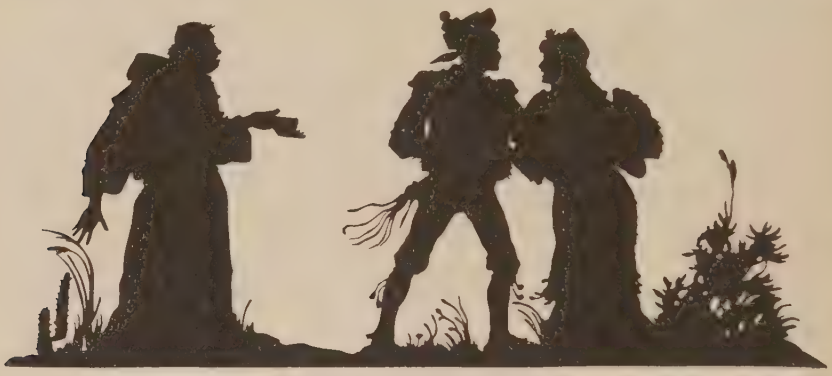
Besuche war, unterm 22. Oktober 1890, wie er dort seine neueren Sachen, die Spanischen und die Kellerschen, vorgeführt habe. Schweren Stand habe er dabei mit den Kellerschen gehabt, denn Dr. Strecker, so heisst es, habe gar nichts von den Gedichten wissen wollen; seine Gattin sei allerdings durch die Musik zum Köhlerweib bald „zur Raison" gekommen. „Vollends aber überzeugt hat sie die Musik — immer nur die Musik — zum letzten: Wie glänzt der helle Mond. Da wurde auch er kleinlaut und nachgiebig." Ein anderer Liederkomponist hätte sich durch das aufrichtige Lob der Frau Dr. Strecker aufrichtig geschmeichelt gefühlt; in Wolf blieb ein Rest von Unbefriedigung zurück, denn er empfand, dass seine Persönlichkeit nicht voll erfasst sei, wenn für den Dichter gar nichts abfiel.

Man weiss auch, dass Wolf, so oft er im Freundeskreise neue Lieder vorspielte, die Anwesenden regelmässig mit den Gedichten bekannt machte, sie sorgfältig und eindrucksvoll vorsprach und sie als reine Poesie wirken liess, bevor er sie sang. Man weiss auch, wie tief er sich in die Dichter, die er komponierte, eingelesen, eingearbeitet, eingebohrt hatte, weiss, wie er in Murau seinen ganz zerlesenen Mörike immer in der Tasche trug, weiss, wie viel er auswendig kannte. Ein falsches Zitat aus Freundesmund konnte ihn empören.

Aus alle dem geht hervor, dass er kein Musikmacher, kein Mann der Kompositionsbravour war oder sein wollte, dass seine Vertonungen keinerlei „virtuose Vordringlichkeit" besitzen, auch nicht mit Melodien zu imponieren wünschen, sondern nur beabsichtigen, den Dichtern „zu tieferer Wirkung auf das Gefühl zu verhelfen." Denn jeder echte musikalische Organismus ist nach Wagners berühmtem Bilde der weibliche, der gebärende; der dichterische ist der männliche, der zeugende. Und Wolf, der Musiker, ist nur Gebärer des Empfangenen seine Melodie kommt aus dem Worte. Seine Musik „illustriert" auch nicht das Gedicht; sie steigert vielmehr dessen Erscheinungsform durch verstärkte Kundgebung des Gehaltes an die Sinne.

In diesem Verhalten des Musikers zum Dichter darf man gewiss den geistigen Einfluss Richard Wagners erkennen. Er ist allerdings von sublimerer Art, als der, den man im „symphonischen Prinzipe" gefunden zu haben glaubte, steht übrigens in der Geschichte der

Musik nicht ohne Analogon da, sondern ähnelt etwa dem Einflusse, den Gluck mit seiner Reformoper auf J. P. A. Schulz (1747—1800), den Klassiker des deutschen volkstümlichen Liedes, geübt hat. Was anderes hatte Schulz zum Ideal der Liederkomponisten erhoben wissen wollen, als gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen? Und es ist Geist aus der Vorrede zur Alceste, der es ihm eingegeben hat, dass nicht die Melodien des Liederkomponisten, „sondern durch sie bloss die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtnis und zum Herzen finden sollen, um so, mit dem Reize



SILHOUETTE ZU DEN SPANISCHEN LIEDERN (WELTLICHES HEFT) VON ROLF WINKLER

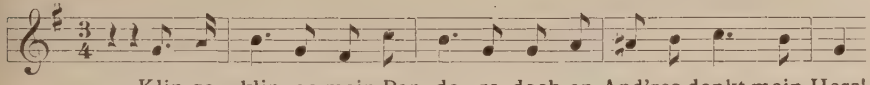
des Gesanges verbunden, ein schätzbarer Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens zu werden.“ Und wenn er, um der Dichtung zu dienen, negative Forderungen aufstellt, wie: Entfernung „aller unnützen Ziereréien,“ allen Ritornellen- und Zwischenspielkrams,*) so war Wolf genötigt, zu demselben Zwecke

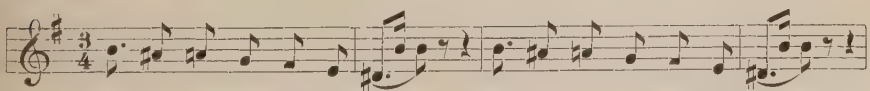
*) „Die blosse, absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereiteter Situationen, wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten Ritornells, Zwischenspielen und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf und wirft die Teilnahme des Gehörs auf die Kundgebung der Musik.“ Richard Wagner: Oper und Drama, IV. Bd. S. 249. Die Vorrede zur Alceste erschien 1769, Schulz' „Vorbericht“ 1784, Wagners Oper und Drama 1851.

an seine Musik — unbewusst — ähnliche Forderungen zu stellen, Forderungen, wie sie Richard Wagner an den modernen Vokalmusiker überhaupt in Oper und Drama gestellt hatte: kein harmonisches Ereignis ohne ein bedingendes dichterisches Ereignis, keine Linienveränderung der Melodie, kein Rhythmuswechsel ohne poetische Notwendigkeit, keine deklamatorische Wendung, die nicht aus dem Geiste der Sprache geboren sei. Melodie, Harmonie und Rhythmus sind musikalische Organe, die zur Erhöhung dichterischer Potenzen zusammenwirken, kurz: in jedem Takte muss die dichterische Absicht vorhanden sein.

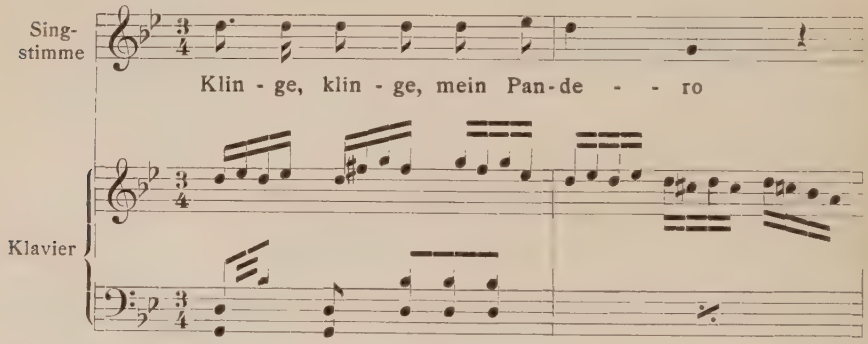
Lassen wir uns nun von musikalischen Beispielen darüber noch einigen Aufschluss geben. Greifen wir etwa zum spanischen Liederbuch. Von Geibel und Heyse haben sich viele Tondichter Anregung und Texte geholt: Grössere und Grosse wie Brahms, Jensen, Schumann und noch eine ganze Reihe Kleinerer, sans comparaison. Sehr schöne Vertonungen finden wir namentlich bei Jensen, der gleich Hugo Wolf das Klinge, klinge mein Pandero in Musik gesetzt hat. Es ist ein gerne gesungenes, schmermütiges Lied.

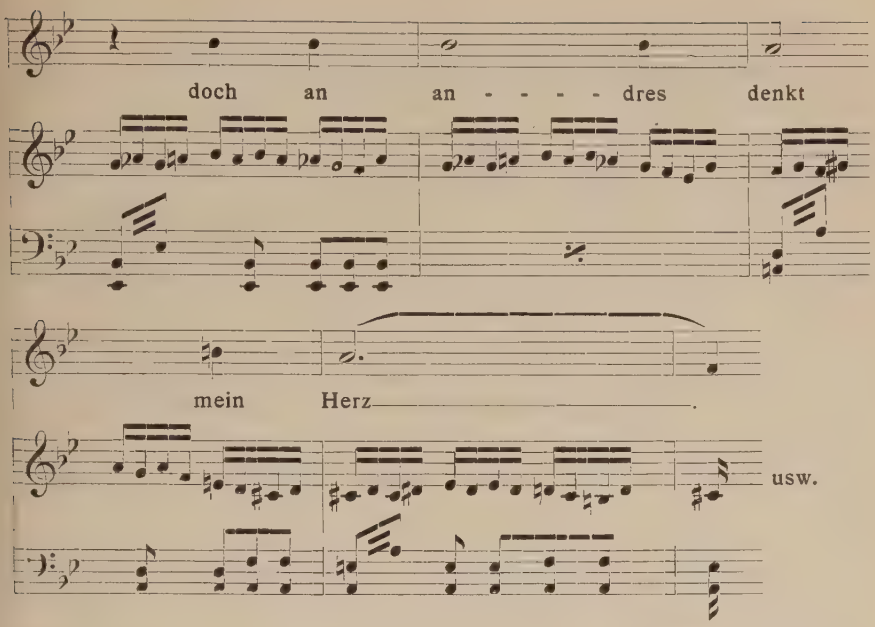
Wie machte es Jensen? Er verdichtete einfach den Stimmungsgehalt des spanischen Liedes in eine — an sich schöne — e-moll-Melodie:

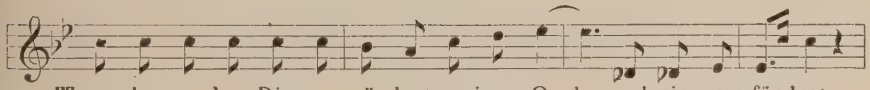


Dieser Melodie muss nun das Wort folgen; es ist von ihr ganz abhängig. Man sehe nur den vierten Takt genauer an, wo der melodische Aufschwung das Wort denkt mit sich in die Höhe hebt, ohne dass es seiner Bedeutung nach hier emporzuziehen wäre. Doch an And'res denkt mein Herz — wollte der Dichter sagen, und will wahrscheinlich auch das Mädchen sagen. Doch der Musiker denkt anders: seine Melodie ist da und beansprucht die Gehorsamkeit des Wortes. Man sehe hierauf den zweiten Liedteil an:

Hier hat die Gliederung der Melodie die Satzgliederung schon völlig gesprengt, Zusammengehöriges auseinandergerissen, und so entsteht die unrichtige Betonung der Worte w e n n und m e i n e. Das Wort muss abermals tun, wie die Musik will, der Dichter dem Musiker den Satz opfern: Wenn du muntres Ding verständest meine Q u a l und sie empfändest. Nur wo das Musikalische gefällig mit dem sprachlichen Akzent zusammentrifft, ist die Deklamation richtig. Bei Jensen ist also in erster Linie die Musik die Urheberin des Schaffens.

Wie macht es Wolf? Zunächst gibt er, der feine Übertrager des Lebens, das Bild als eine Situation wieder. Der Pandero klirrt und klingt: das machen die raschen Staccato-Sechzehntel des Klaviers mit ihrer Durchmischung von Ganz- und Halbtönen und ihrem ruhelosen Auf und Ab, macht das kurze leise Tremolo im Basse. Dazu die ängstlichen Synkopen in der Einleitung. Zittert der Pandero, oder das Herz des Mädchens? Das Aussen und Innen des Gedichtes ist gegeben. Nun die Stimme des Klagenden selbst, leise und einfach, halb unterdrückt:



Im nächsten Augenblicke, wo sie flüstert: doch an a n d r e s denkt mein Herz — tritt eine Ausweichung ein, die erste in dem Liede, wodurch sie als Kontrast wirkt. Die Harmonie entfernt sich über Es-dur nach D-moll, strebt eine Quinte höher als die Haupttonart (G-moll), was eine natürliche musikalische Aufsteigung ergibt.

So ist der „andere Gedanke“ auch durch ein musikalisch „Anderes“ — die Ausweichung — wiedergegeben.*) Und noch etwas. Im selben Augenblicke wechseln auch die Notenwerte: schwere halbe Noten und Viertel statt der plauderndèn Achtel. Der fremde Gedanke wird auch durch ein rhythmisches Ereignis angekündigt; zugleich klingt der natürliche Tonfall des Gespräches durch.

Die Singstimme bleibt auf a stehen, auf der Dominante von D-moll, abschlusslos. Ein Versunkensein in einer Flut von Gedanken. Nun der qualvolle Seufzer:

*) Man beachte auch folgende feine Details im Bau der Melodie, wie sie durch die chromatischen Nebennoten entstehen. And'res ruht auf dem Tone b, denkt mein auf a und h. Das b ist der absteigenden D-moll-Skala entnommen, das kontrastierende h der aufsteigenden. Trotzdem sinkt es zurück nach a. Durch diese Konfliktstöne ist die Herzensunruhe des Mädchens aufs delikateste musikalisch stilisiert.

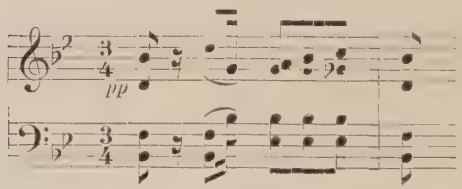
wobei der Nonensprung von es nach des hinab das Wort Qual geradezu zum Schrei macht.*) Und so gehe man das ganze Lied durch. Hier stösst man auf keine Abhängigkeit des Wortes mehr, hier leistet die Musik ein psychologisches Gemälde, hier wird durch Tonkunst die feinste Absicht des Dichters hörbar. Und doch zerbröckelt Wolf das Lied nicht, es zerfällt nicht in Details, die Hand des Komponisten fügte ein formell geschlossenes, aus sich allein verständliches Musikstück.

Wer von der Musik nur verlangt, dass sie Melodien erzeuge, und wer nur Melodien aufnehmen kann und will, wird zu Jensen greifen, der in seiner Art ein schönes Musikstück gegeben hat; wer ein wahres und charakteristisches Kunstwerk geniessen will und kann, wird unbedingt zu Wolf greifen: der Realismus ist schön durch seine Wahrheit.

Ein anderes gutes Vergleichsstück ist das Lied In dem Schatten meiner Locken, ebenfalls aus dem Spanischen Liederbuche. Eine capriciöse dunkeläugige Schöne ist es, die schalkhaft überlegt, ob sie ihren Liebsten wecke, oder nicht. Wie machte es Hugo Wolf?

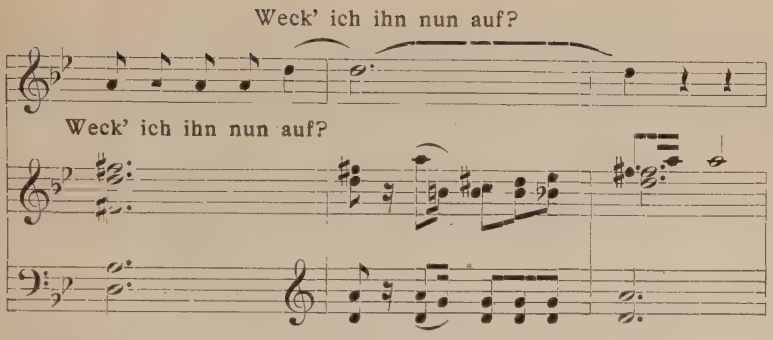
Ein leichtes Achtelnoten-Motiv mit koketten Quinten- und Septensprüngen, das fortwährend in neue Belichtungen rückt: die Hispanierin mit ihrer Grazie und ihren Launen gesteht;

In dem Schatten meiner Locken
Schlief mir mein Geliebter ein.

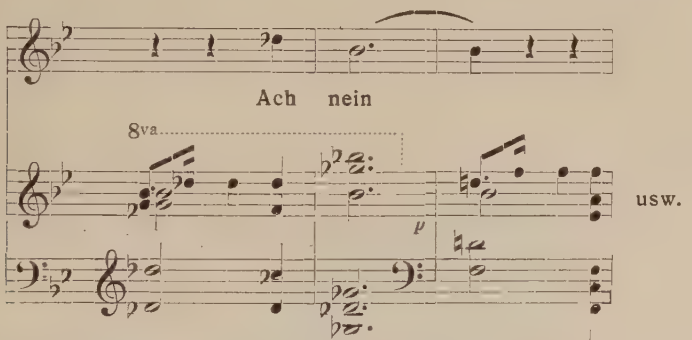


Das Motiv rückt im 5. Takte nach dem lichteren D-dur; denn ein neuer Gedanke schoss der Guten durch den Kopf:

*) Durch das Hinüberbinden der Note es auf den guten Taktteil, erhält sie einen dynamischen Akzent. Die Sängerin muss hier ihr Taktgefühl durchklingen lassen.



Nun hält D-dur eine Weile an. Glaubt man nicht, sie werde den Schlummernden wecken? Wohl jetzt und jetzt . . .? Da sinkt dasselbe Motiv schon ins dunklere Ges-dur. Nein, das Köpfchen hat sich doch im letzten Augenblicke anders besonnen: „Ach nein!“

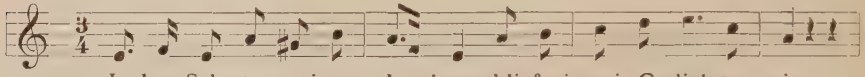


Und das Nein klingt in dem B-dur-Anfang des Liedes wieder zurück: Lassen wir ihn doch in Ruh', den armen Kerl.

Es ist ein geschmeidiger „Farbenlichtwechsel“ in dem Liede analog dem wechselnden Gefühlsspiel der Sennora. Wolf holt die verborgensten Gefühlsschwankungen durch die Harmonie aus dem Gedichte; aber so bunt auch der Ausdruck schillert, so streng ist die Einheit des Grundfarbentones gewahrt, denn die Haupttonart des Liedes — B-dur — wechselt nie. Sie ist nur abwechselnd, belichtet von D-dur (der oberen Terzenverwandten) und von Ges-dur (der unteren Terzenverwandten), die beide in den Tonalitätskreis von B gehören, und gleichsam nur feiner färbende Nebendominanten sind. Hier leitete

den Musiker also das zarteste poetische Gefühl, und er hat das Ganze mit einer charakteristischen freudigen Sinnlichkeit gesättigt.

Auch Johannes Brahms hat dieses Gedicht komponiert (spanisches Lied op. 6 No. 1),*) und wir wollen es zum Vergleiche heranziehen. Eine gewisse Charakteristik durch den Tonwechsel wird man auch dieser Komposition zubilligen können, wenngleich sie keinen Vergleich mit der Farbenfülle Wolfs aushält; die Melodie zu „Ach nein!“ hat überdies einen schön geschwungenen Bogen. Aber bald zeigt es sich, dass der Komponist nicht dem Dichter folgt wie Wolf, auch nicht den poetischen Ausdruck durch leise Vertiefungen verstärkt wie Wolf, sondern dass er seinem vorgefassten melodischen Einfall folgt. Die Deklamation verrät es. So kehrt das erste Thema (in a-moll) unverändert wieder, ob auch der Gefühlsinhalt der Verse ein ganz anderer geworden ist:


In dem Schatten meiner Lo-cken schlief mir mein Ge-lieb-ter ein
Lockenschatten Windes - sau-sen schlä-fer - ten den Liebsten ein.

Hier nimmt die Melodie (bei der Wiederholung) die Worte auf den Rücken und hebt und senkt sie nach ihren, den musikalischen Akzenten, so dass Verbiegungen entstehen, wie Lockenschatten, Windessausen (statt Lockenschatten, Windessausen), und der Schwerpunkt der Vertonung auf das Wort Liebster gerückt wird und nicht auf die Silbe ein (schläferten ein).

Oder es wird das zweite Thema (in E-dur) mit einigen Abänderungen wiederholt, wobei die neuen Worte untergeschoben werden:

Daraus ergeben sich Sprachwidrigkeiten wie: Hören muss ich, wie ihn gräme, dass er schmachtet schon so lange, und während die Sprachmelodie das Wort gräme nach abwärts sinken lässt, hebt die musikalische Melodie die zweite Silbe aufwärts. Diese üble

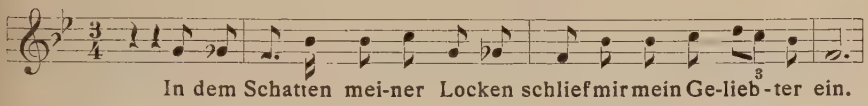
*) Ebenso Arno Kleffel, op. 17, No. 9.

JOSEPH SCHALK

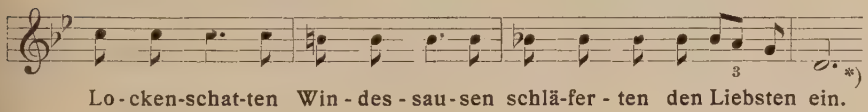
FERDINAND LÖWE

Deklamation ist aber nicht Äusserlichkeit, quantité negligeable. Sie rührt davon her, dass hier die Musik nicht aus dem Wort erblüht, wie es Brahmsens Eigenart überhaupt ist, „nur eine allgemein poetische Anregung in den Texten zu suchen, neben den sich die Musik alsdann setzen kann.“ Hier öffnet sich also breit ein prinzipieller Kunstgegensatz zwischen ihm und Wolf, dessen Eigenart die des echten Vokalmusikers ist: von der Poesie auszugehen, aus dem Worte herauszukomponieren.

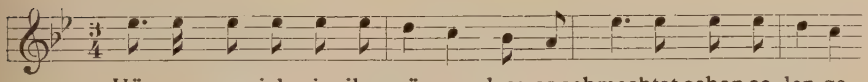
Er hat die Verse Heyses in Prosa aufgelöst und aus ihrer Sprachmelodie die musikalische gebildet, so dass sich Deklamationslinien ergeben, die denselben Wellengang haben wie die Sätze des Gedichtes. Die musikalische Wiedergeburt der „Wortversmelodie“ gibt die Dichtung in künstlerischer Vollendung wieder:



Die andere Textzeile:



Die letzte:



Überall hebt und senkt sich hier der musikalische Akzent nach der Prosodie der Sprache, nicht umgekehrt. Besonders beredt ist in diesem Belange Gottfried Kellers Du milchjunger Knabe (Alte Weise), ebenfalls von Wolf und von Brahms komponiert. Man spreche sich die Worte:

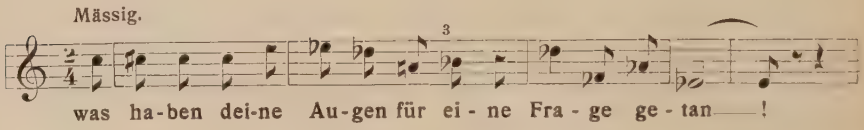
---

*) Von besonderer Feinheit des Ausdruckes ist die Klavierbehandlung. Zu den Worten schläferten etc. etc. hört plötzlich der leichtfüssige Achtelrhythmus auf und es treten ruhig-arpeggierte Akkorde in Viertelnoten ein. Man beachte auch die ruhig absinkende Melodielinie der Singstimme.

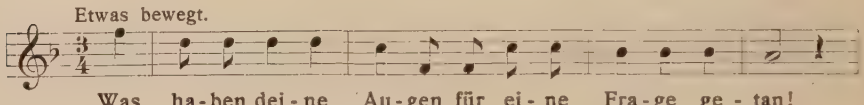
Du milchjunger Knabe,
Wie siehst du mich an?
Was haben deine Augen
Für eine Frage getan?

langsam und ausdrucksvoll vor, und singe dann bloss die 2 letzten Zeilen in Wolfs Vertonung und in Brahms Vertonung („Therese", op. 86 No. 1)

Wolf:



Brahms:



Wie ungelenk müssen dem unbefangenen Hörer die in die feststehende Brahms'sche Melodie eingezwängten Kellerschen Worte erscheinen, die gegen den Geist der Sprache rhythmisiert sind; und wie treu und klar klingen dieselben Worte, vom Atem der Melodie geschwellt, in der Wolfschen Fassung dem Hörer entgegen, schon um der genialen Triole willen. Das macht: weil bei ihm die Poesie das Primäre ist und der Wortrhythmus den melodischen Rhythmus erzeugt. Umgekehrt bei Brahms, was für ihn typisch ist. Dass er den Liederschatz der Deutschen bereichert habe, haben wir hier so wenig zu bestreiten, wie zu konstatieren, dass er es getan hat, zumal als Wolf selbst in den bittersten Kampfzeiten seine Bewunderung für dieses oder jenes Lied nicht verleugnete, wie wir im ersten Bande sahen. Aber wenn sich eine Vokalkunst in dem hier durchgeführten rigorosen Sinne als wahr bezeichnen lässt, so ist es die Wolfsche.

Auch die Ökonomie Wolfs, das Nicht um eine Note zu viel sagen, folgt aus dem poetischen Ursprung seiner Kunst. Man vergleiche etwa seinen spanischen Gesang Nun wand're Maria mit demselben Marienlied von Adolf Jensen op. 64 No. 1, das für Tenor mit Beglei-

tung von 4 Bratschen, 4 Violoncellen, 2 Kontrabässen geschrieben ist, ebenfalls einen gewissen Wanderrhythmus aufweist und sogar ähnlicher Terzen-Figuren nicht entbehrt. Man wird hören, in wie viel knapperen Strichen Wolf das Charakterbild der rührenden kleinen Dichtung vergegenständlicht, und es ebenso dem „Auge“ des Gehörs wie dem „Ohre“ des Gehörs vermittelt, eben weil er nie ins absolute Musizieren kommt.

SILHOUETTE ZU DEN GOETHE-LIEDERN (DIE BEKEHRTE)
VON ROLF WINKLER

Trotzdem Wolf also dem Dichter folgt, ist er nicht sein Leibeigener. Im Gegenteile. Er setzt ihn voraus, aber er gibt ihm erst die volle Intensität. Er ist der höher stehende Künstler, als der Nur-Musiker, weil er das Höhere leistet. Hat er den Dichter einmal in sich aufgenommen, dann ist er, wie Wagner zeigte, frei, dann bildet er nach eigenen Gesetzen und kann — nur Musiker sein. Er verleiht die letzte Form. Und es ist gut, daran zu erinnern, weil Tantchen Minna, die noch immer auf der Lehre vom Musikalisch-Schönen „fusst“, Wolfs charakteristische Kunst für „Unmelodie“ halten mag. Aber die Kunst soll nicht lügen; eine schön-gefällige Melodie uns nicht eine bessere Welt vortäuschen, als die ist, in der wir leben. Nur wenn sich in der Seele des Poeten von der Süsse unseres Daseins etwas sammelt, dann lässt es auch der Musiker uns ausschlürfen aus einer tiefen, süssen Melodie.

Wie bequem sichs viele Musiker mit dem Dichter machen, wie gern sie oft seine Absicht für ihr Komponierbedürfnis zurechtmachen, dafür gibt Paul Müller in seinem Essay ein gut gewähltes Beispiel. Auch Rob. Schumann hat „Mögen alle bösen Zungen“ aus dem Spanischen Liederbuche komponiert. Aber vierstimmig. Da er mit der Textstelle: ein Herz, „wie es Gott uns Mädchen gibt“, im Quartett nicht zurecht kam, korrigierte er den Dichter in: „wie Gott uns Menschen gibt“! — Solche Beispiele liessen sich leicht vermehren. Eichendorffs Verzweifelter Liebhaber ist von dem sonst feinfühligen Rob. Fuchs als Männerchor-Text behandelt worden: op. 35 No. 5. Aber schliesslich geht das noch eher an, in Anbetracht der ungeheuerlichen Tatsache, dass selbst Goethes Mignon und die Spröde dem vierstimmigen Drängen neuerer Kompositeure — Komponisten darf man da nicht mehr sagen — zum Opfer fielen.*)

Genug. Man weise Erörterungen wie diese nicht ganz von der Hand. Gewiss frommen sie dem schaffenden Musiker wenig, der, was er naiv hervorbringt, auch naiv empfangen wissen will, ja der Künstler hat ein gewisses Recht, Analysen seiner Kompositionen abzulehnen, weil sie im höchsten Sinne Synthesen sind. Was wusste Wolf beim Komponieren von Unterdominanten und Terzenverwandten, von Halbtönen und Halbschlüssen? Glaubt man, dass er auch nur Zeit hatte über eine Fortschreitung nachzudenken? Was er machte, war ihm so erschienen. „Kunstprodukt ist Naturprodukt.“ Dieses urnaive Herausproduzieren aus einer musikgesättigten Seele teilt er in einem gewissen Sinne mit Franz Schubert, nur ging Schubert vom Musikalischen aus, Wolf vom Dichterischen, und, wieder in einem gewissen Sinne, unterscheidet es ihn von einem modernen Komponisten wie Peter Cornelius, dem edlen Dichtermusiker, der zu eigenen Tönen auch die eigene Weis' gefunden hat und manche darunter, die ans Herz greift. Ich erinnere an das wehmutsschwere „Angedenken“. Nur Voreingenommenheit oder Verhärtung kann leugnen, dass es nicht ergreife. Aber neben dem Angedenken steht im Zyklus „Trauer und Trost“, gleich ein Lied wie „Ein Ton“, das im höchsten Grade für Cornelius charakteristisch ist. Die Sing-

*) Schuberts Mignon für fünf Männerstimmen ist so herrlich, dass der Klang die Chorform vergessen macht.

stimme hält, getreu dem Text, immer einen Ton fest: das „ostinate“ h. Es klingt durch das Auf und Ab, das Hin und Her des Harmoniegewoges, ja das Lied verhallt zuletzt mit diesem Ton, den das Klavier allein in halben Noten leise anschlägt. Es klingt „ein Ton so wunderbar in Herz und Sinnen immerdar“; aber so schön er klingt, so sinnig das Lied intentioniert ist, man fühlt doch leise die Intention, kann sich der Unterempfindung nicht erwehren, dass hier der Musiker seine Kunstfertigkeit ein wenig stark betont. Das hätte Hugo Wolf nie getan. Wenn er sich einmal den Spass machte in „Frech und froh“ (I) die Worte „Das goldne ABC“ wirklich auf die Noten a, b, c zu komponieren, so war's eben ein Spass, ein Musikerwitz, der belustigt ohne sich aufzudrängen. Aber in den Corneliusschen Sachen gibt es öfter kleine Kunststücke, die verraten, wieviel Geist und Artistik in ihnen steckt, und um wieviel weniger Naivetät und Ursprünglichkeit wie bei Wolf.*)

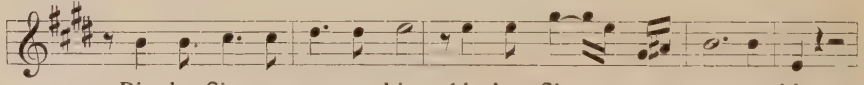
Greifen wir dennoch mit untersuchender Hand in Wolfs Kunstwerk, zerlegen wir die duftenden Blumen und betrachten Staubgefässe, Blätter und Wurzeln, so geschieht's um unseretwillen, um Schönheitswerte zu gewinnen, die uns sonst verborgen blieben; ja wir haben in unserem Falle die Wahrheit des Details aufsuchen müssen, um von der Wahrheit des Ganzen noch inniger überzeugt zu werden.

Unter diesem Gesichtswinkel angesehen, wird aber ein Lied wie Der Genesene an die Hoffnung noch eine neue Seite der Wolfischen Kunst anschaulich machen. Denn dieses Lied zeigt wie viele andere, dass Wolf es vermag, ein Gedicht in die Bewegtheit des Lebens aufzulösen und poetische Inhalte vor uns werden zu lassen; eben wenn es der Inhalt so verlangt. „Es gibt ... eine Lyrik, die innerlich dramatisch ist, Gedichte, die in der Mitte, ja, die erst in der letzten Zeile gipfeln. Sie erfordern eine andere Behandlung. Sie fangen unbestimmt an; die einleitenden Takte sind keine Vorbereitung, sondern eine ungewisse Frage. Dann wächst die Unsicherheit, der Affekt belebt sich, ringt sich mit gesteigertem

*) Wolf schätzte den Barbier von Bagdad und die Weihnachtslieder überaus, die übrigen Sachen weniger. Er fand übrigens, dass die Doppelbegabung Cornelius oft „verhängnisvoll“ werde.

Pathos zu einer grösseren Leidenschaft empor, und erst am Ende fliesst das Gefühl rein und klar, um dann in einem kurzen Nachspiel . . . wieder abzuklingen.“*) So werden diese Lieder zu Dramolets; sie haben ihre Szenen, ihre Episoden, ihren Spieler und Gegenspieler, ihren Höhepunkt, ihre Peripetie, alles im engsten Vereine beisammen. — Der Genesene ruht auf den Kissen; er sah dem Tod ins Auge und denkt noch der Schmerzen und des Fiebers der Nacht. „Doch schon lag mein Haupt, wie süss, Hoffnung, dir im Schoss geborgen, bis der Sieg gewonnen hiess.“

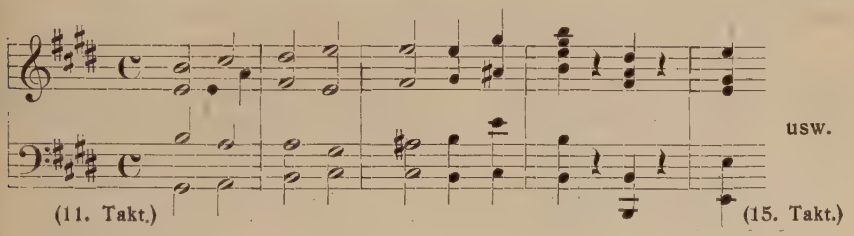
Den letzten Vers hat Wolf nun gegen seine Gewohnheit von der Singstimme wiederholen lassen; doch aus guten künstlerischen Gründen. Wenn immer er eine Verszeile zweimal singen lässt, wie im Gebet („Doch in Mitten“) oder in der Storchenbotschaft („Sie nikken und knixen“ usw.), so geschieht es, um die Situation zu steigern. Auch hier geschieht es nicht allein der musikalischen Symmetrie zuliebe. Der Künstler stellt vielmehr den Sieg dar, oder besser: das Siegen, nämlich den Sieg nicht als etwas schon Geschehenes, sondern als ein Geschehendes; wir werden nicht in die Vergangenheit getragen, sondern in die Gegenwart des Augenblicks gestellt, und müssen um den Sieg mitkämpfen, ihn mitgewinnen. Daher das Anwachsen des melodischen Ausdruckes von Takt zu Takt, das innere und äussere Crescendo, bis zum jubelnden Durchbruch der Singstimme auf dem gis.



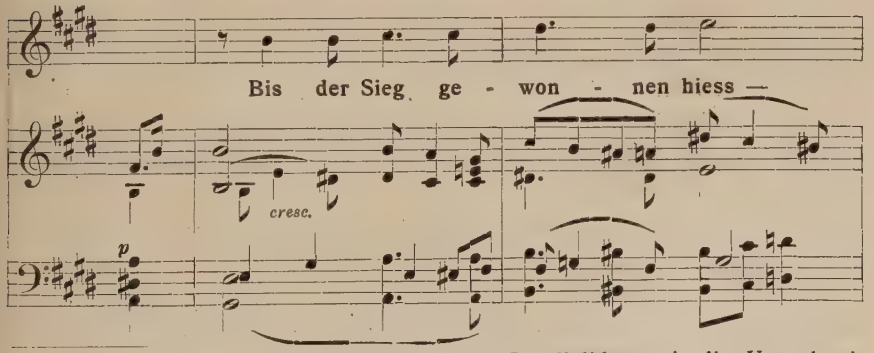
Aber auch das Klavier ist an diesem Kampfe und seinem glücklichen Ausgang beteiligt.

Man achte nur auf den wachsenden harmonischen Ausdruck. Das Lied bewegt sich (rein modulatorisch) von fis-moll nach E-dur, der Siegestonart (der Dominante der Paralleltonart A-dur). Und dieses E-dur mit seiner zackigen Akkordzerlegung wirkt darum so sieghaft, weil es den Kontrast der Helligkeit und Höhe zu den das Lied einleitenden schwer in der Tiefe schleichenden Bassgängen in

*) Gustav Kühl in der Zukunft vom 12. Sept. 1903 No. 50.

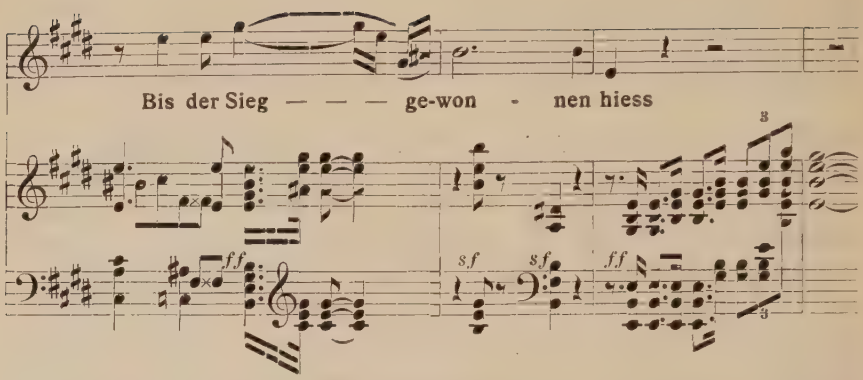
fis-moll bildet, und weil das sonnig leuchtende E-dur aus einer Kadenz als notwendiger Zielpunkt hervortritt. Diese Kadenz umfasst alle Potenzen von E-dur*) und würde im Skelett einfach lauten:

Aber die Stimmen der kadenzbildenden Akkorde sind melodisch aufgelöst: in chromatische Durchgänge und Vorhalte; sie verzögern damit die Auflösung, seufzen und ringen empor, namentlich der Bass klimmt chromatisch auf und ab. Dadurch entsteht eine immer stärkere innere Spannung:

Tritt auf diese Chromatismen der kräftige E-dur-Dreiklang nun rein und ungetrübt ein, so befreit er das Ohr von dieser Spannung. Seine grosse Terz obenan bringt die Erlösung. Das ist „der Sieg" ins Musikalische übersetzt, und mit welcher Meisterschaft geschah es! Zugleich aber sieht man, wie sehr bei Wolf die Singmelodie mit der Harmonie verwachsen ist, wie sie mitwirkt an dem Aufbau der Harmonie: beide bilden eine musikalische Einheit.**)



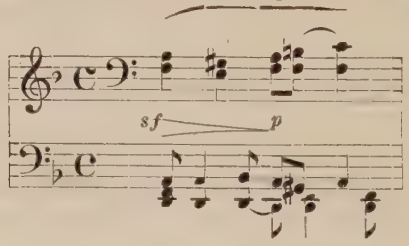
*) H, die Oberdominante, cis-moll, den Parallelklang, A, die Unterdominante, endlich ais-cis-e-gis, die Doppel- (Wechsel-) dominante.

**) Man beachte, welch charakteristische Dissonanzen (cis, dis) die Singstimme enthält.



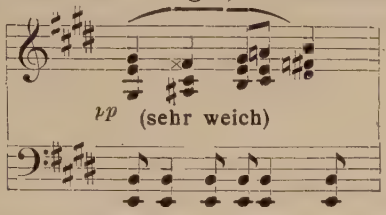
Dieser musikalische „Werdeprozess“, den wir eben an einem Beispiel beobachtet haben, ist nichts als eine neue Form der der Wolfischen Kunst eigenen Kraft wahr zu sein, ein Vermögen und ein Streben, das den modernen Maler nicht minder durchdringt, wie den modernen Musiker. Der Maler hat heute das „einstimmige“ Kunstlicht mit seinem ewig-gelben Atelierton aufgegeben und zerlegt die Natur in die Fülle ihrer malerischen Werte, um sie mit schlagendem Ausdruck auf die Leinwand zu geben.*)

So fixiert Wolf auch nicht den dichterischen Gedanken ein für alle Male in Musik, sondern gibt ihm alle Farbentöne der Natur, und lässt ihn alle Formen vor uns durchlaufen. Man höre In der Frühe, ein Lied, in dem aus einer Motivwurzel zwei Motivbildungen hervorkommen, wie sie der poetische Zweck verlangt, ein Lied, das ein ähnliches dichterisches Problem behandelt wie das vorige, und gleichsam eine Reprise des Genesenen ist. Zuerst das Morgengrauen mit den brauenden Nebeln, zu dem der Schlaflose heranwachte; die unbestimmende Quint klingt in dem Mollmotive durch:



*) C. Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Seite 526 und ff.

Dann der junge Tag mit seinem Morgenglockengruss, und die grosse Terz, das Intervall des Sieges, der Erlösung, bricht durch:



Hier ruft der Komponist alle Kräfte der Musik herbei, um es Tag werden zu lassen in Natur und Seele. In jedem Takte ist Bewegung. Man achte auf die dumpfen Bässe zu Anfang: der Tondichter nutzt die Schwebungen der tiefen Klavierterzen aus, um den Ton der grauen Dämmerung im Bild zu geben und verwischt damit den Klang der Glocken in den tiefen Quinten; und man achte auf die weitauseinandergezogene Lage des Klaviersatzes, wenn die Morgenglocken klingen. Alles fängt oben an luftiger und freier auszuspringen, und aus dem Basse hallen die Quintenglocken voll hervor. Die Harmonie bekommt alle hellen Paletttöne durch die Terzenverwandten, von allen Seiten strömt das Leben herbei, die Notenwerte der Singstimme verbreitern sich und sie klingt zuletzt in seligem D-dur aus: nun will es Tag werden. Aber dies alles wirkt nur durch das Vorhergegangene, der erste Teil des Liedes bedingt den zweiten.

Oder man findet solches in dem Suleikagesange Als ich auf dem Euphrat schiffte. Dort ist zuerst ein geruhiges Wogen in A-dur: Die goldene Wasserfläche spiegelt sich in der Morgensonne. Nun fällt ein Schatten auf die Harmonie: Der Ring gleitet fingerab und taucht in die grünliche Tiefe. Es tritt As-dur ein, wir kommen in die grösste harmonische Entfernung von A, gleichsam in das Unterhalb der Haupttonart. So „begibt“ sich das Lied vor uns. Aber das machte nicht ein einfacher Harmoniewechsel. Das macht die Melodik des Ganzen, die aus dem Geiste einer erweiterten Tonalität geboren ist, d. h. welcher Klänge wie A und As immanent sind. Kleinere Züge, wie das Auftauchen eines Fragemotives, während Suleika noch ihren Traum erzählt, und der die ausgesprochene Frage symbolisierende Halbschluss des Liedes seien hier nur angedeutet.

Ein humoristisches Gegenstück hierzu bildet der Abschied, eine flotte Lustspielszene, wo sich der Hinauswurf des naseweisen Rezensenten, man möchte sagen, ganz organisch, vollzieht: aus dem Melos des kurzen Motives heraus, mit dem er dem Dichter auf die Bude gerückt war.

Diese Begabung war der innere Grund dafür, dass es Wolf von der „kleinen Oper für Klavier und Singstimme" allmählich zur grossen Oper mit Bühnenbild und Orchester drängte, sie war es, die Wolf in seiner Lyrik wie dem Vorspiel zu seiner Dramatik sehen liess. Und diese Begabung war an einem Lyriker auffallend, weil sie neu war, denn in der ältern Liedkunst finden wir das Werdenlassen, das Nachbilden der Lebensdinge kaum vertreten,*) auch wenn wir den Blick in die Vergangenheit des deutschen Liedes noch so weit spannen, auch einen noch so langen Atem nehmen. Dagegen wird es uns amüsieren, wenn wir etwa an J. Ph. Kirnberger zurückdenken, der, so nachhaltig er als Theoretiker wirkte, doch so beschränkt als Komponist dachte, dass er noch 1773, als er Oden und Melodien herausgab, ernsthaft erklären konnte: „Dass ich nur allzeit die erste Textstrophe zu den Noten gesetzt, ist sowohl zur Ersparung des Raumes, als aus der Betrachtung geschehen, dass meine Kompositionen bloss nach der ersten Strophe dieser Gedichte zu beurteilen sind."**)

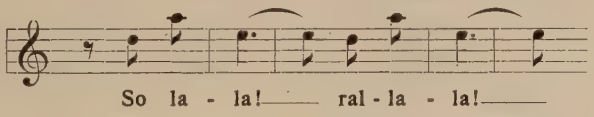
Auch bei Wolf ist die „dramatische" Technik ein Produkt seiner Entwicklung und erscheint erst als eine Frucht seines Reifgewordenseins. In den 12 Jugendliedern findet sich davon noch keine Spur, obwohl dort schon ein Lied aus dem Jahre 1878 abgedruckt ist, wie Das Kind am Brunnen, das musikalisch ganz vorzüglich in Szene gesetzt ist. Wolf hat aus dem spannenden Hebbelschen Gedicht ein gruseliges Lied gemacht; er führt das sorglose Kind an den Brunnenrand, lässt es hinabschauen und erregt durch Pausen und Tempowechsel unsere Nerven: wird es hinabfallen, wird die Amme es doch noch zu holen kommen? Uns „durchschauert's"; aber das Lied ist doch nur schlicht durchkomponiert, und die Gefahr wächst

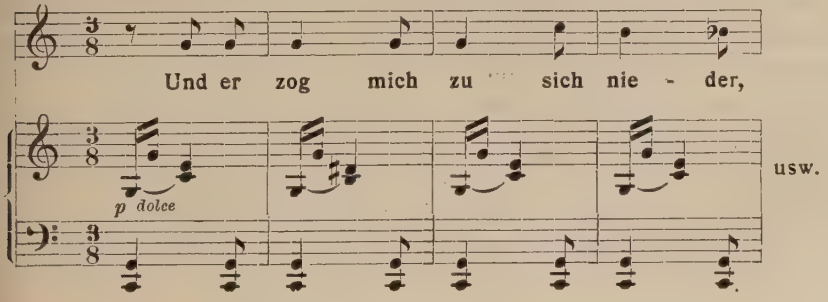
*) Kühl erwähnt l. c. Löwes Prinz Eugen als eine Art Vorbild. Wolf liebte dieses Stück besonders.

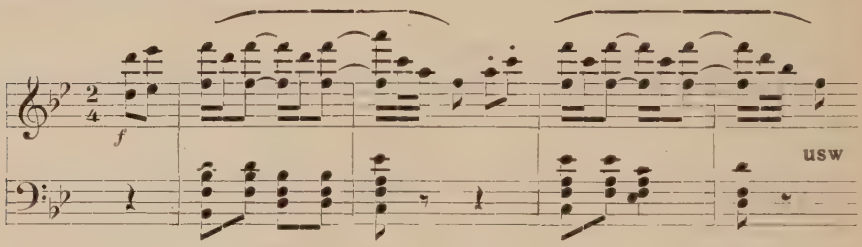
**) Bei Max Friedlaender, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Bd. I. Seite 171.

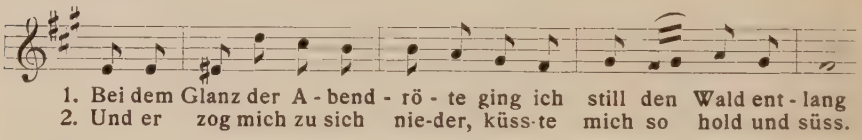
nicht sozusagen thematisch, sie ist auch nicht zu Anfang schon vorbereitet.

Später, in seinen Meisterjahren, hatte Wolf den Geist des Dichters so gänzlich in sich aufgenommen, dass er noch weiter ging, nicht nur in den Gefühlsuntergrund, in das Unterhalb der Worte vordrang, sondern noch eine weitere Zone aufsuchte, eine Zone jenseits der Worte, die ebenfalls selten vor ihm betreten worden war. Denn es gelang ihm auch der Zeitstimmung eines Gedichtes habhaft zu werden, und sie wie einen leise verschwimmenden Duft über das Lied auszubreiten, es gelang ihm in einer Reihe von Liedern die Farben des geographischen Milieus aufzutragen, also Jahreszahl und Ort der „Handlung" gleichsam zu bestimmen.

Wir haben davon schon gesprochen. Hier tragen wir ein musikalisches Beispiel nach: Die Bekehrte aus dem Goetheband, bei Wolf ein Scherzo aus der Rokokozeit. Kein Forte im ganzen Liede. Alles wie mit einem Silberstift gezeichnet: Die Schäferin mit der Watteaufalte, der Schäfer mit der Flöte, dem Lieblingsinstrument des 18. Jahrhunderts. Er bläst sein halb kapriziöses, halb zopfiges Solo, und der Kleinen klingt's im Ohr, klingt's im Busen:

Und er zieht sie nieder, und das Herz schwillt ihr auf; aber nicht zu viel. Nur im Stile des ancien régime, nie über die Grenze der Grazie, nie über die Linie der galanten Neigung. So kommt auf die farblose, fast durchsichtige A-moll-Stimmung des ersten Teiles das saftigere warme Dolce des C-dur-Sätzchens, und auch die monotonen 3 Achtel der Begleitung hören auf.



So belauschen wir den Flirt von Damon und Chloë, das „Schäfern“ des Rokoko. Sehen wir dieselben Lieder in der Komposition anderer durch, so verschwindet das Rokoko, erlischt seine zarte Stimmung. Ältere Vertonungen, wie die von Zelter oder Tomaschek, sollen hier nicht in Betracht kommen, auch Heinrich v. Herzogenbergs Chor nicht. Von neueren Musikern hat auch Robert Volkmann die Bekehrte vertont, op. 54; aber wer weiss, was diesen warmblütigen Instrumentalkomponisten veranlasst hat, es zu tun. Denn er lieferte ein grobes Öldruckbild. Das Forte-Nachspiel klingt wie der derbe Refrain eines Bänkels:

Feiner gibt sich Ignaz Brüll, op. 87, No. 2. Er bemüht sich sichtlich, so etwas wie Stimmung herzustellen, lässt das Klavier quasi flautato spielen, die Sängerin eine neckische Melodie singen. Aber bedenklich ist schon, dass ein- und dieselbe Melodie zu verschiedenen Strophen gesungen wird, bedenklich wegen der Deklamation und des Ausdruckes.



Noch bedenklicher ist der Salonton des Refrains. Mehr als ein Zugabelied bedeutet das Ganze nicht. Für Wolf soll es kein Lob sein, dass er es besser machte, als Volkmann und Brüll, aber uns soll es zeigen, wo, zum Unterschiede von Zeitgenossen, seine Eigenart liegt, und wie stark sie ist.

Hugo Wolf, der keines Meisters Schüler war, aber bei allen, die er liebte, in die Schule ging, wurde in der Kunst, ein Zeitkolorit oder ein geographisches Kolorit zu geben, von Vergangenheit und

Gegenwart befruchtet. Man denke nur an die Löwesche Ballade, denke an die Umgebungen, Situationen, Menschen und Dinge, die sie, wie ein Goethescher Roman, mit poetischer Sachlichkeit geschildert hat. Etwa an Löwes opus 1 (No. 3), den Erlkönig, wo das geographische Kolorit — der nordische Forst — gegeben ist, während Schuberts Erlkönig, auch ein opus 1, überquellend allerdings von musikalischer Erfindung, doch an den Ufern der schönen blauen Donau zu reiten scheint — vielleicht der Grund, warum Wolf den Löweschen Erlkönig über den Schubertschen stellte. Und es mochten wieder Wagners Meistersinger gewesen sein, die eine ganze Kultur, ein ganzes Jahrhundert an einem Abend anschaulich machten, — besser als die gründlichsten historischen Studien — die Wolf die Sinne für ein Zeitkolorit geschärft haben.

Wenn man Wolfsche Lieder kennen lernt, glaubt man zuerst, hier müsse das eigene Leben des Künstlers eingeschlossen sein, seine Schicksale, seine Wonnen und Schmerzen klängen. Er scheint von sich zu erzählen, persönlich zu bekennen, und zum Teil mag dies vom höchst persönlichen musikalischen Ausdruck herrühren. Allein das ist schief beobachtet. Je öfter man Wolf hört, je schärfer man zusieht, desto klarer wird es, wie die Person des Komponisten sich ganz zurückzieht von den dargestellten Menschen, verschwindet hinter den geschilderten Ereignissen, sodass seine Lieder — mit verschwindenden Ausnahmen — objektive Lyrik im höchsten Sinne sind. Seine Kraft, Personen und Natur im Liede zu dramatisieren, so dass alles unabhängig von ihm selbst wird und ein eigenes Leben führt, ist ebenso gross als universell. Es verbirgt sich ernste künstlerische Selbstkenntnis hinter dem Humor, mit dem sich Wolf zu Engelbert Humperdinck äussert: „Stelle mich als objektiven Lyriker hin, der aus allen Tonarten pfeifen kann, der sich mit der abgeschiedenen Vielfrassweis' ebenso gut abzufinden versteht, wie mit der Regenbogen- und Nachtigallenweis'." (12. März 1891.)

Jedoch ist es nicht allein das Allesempfindenkönnen, das Allessagenkönnen; seine musikalische Kraft verdichtet die Dinge so lebendig, ist so suggestiv, dass G. Kühl mit feinem Verständnisse sagen konnte: „Auch wo Allgemeinmenschliches in einem Gedicht ausgedrückt wird, steigert Wolf das Überallgültige zu dem unmittelbaren Leben

einer einzelnen Person, deren ganze Existenz sich in dem vorgestellten Erlebnis erschöpft.“ Und er nennt Das verlassene Mägdlein, Agnes, Peregrina, Erstes Liebeslied eines Mädchens, Eichendorffs Ständchen, Vieles aus dem spanischen Liederbuch und namentlich die Gedichte eines Wilhelm Meister. „Wolf konnte sich nicht dazu verstehen, die Verse Mignons und des Harfenspielers von allen inneren Beziehungen zu den Menschen loszureissen, von denen sie gesungen werden und deren Seelenabblilde sie sind. So sehr das ‚Wer nie sein Brot mit Tränen ass‘, als eine typische Erfahrung an sich verständlich ist: es gewinnt doch eine ganz andere Macht für den, der das schuld- und leidvolle Leben des Harfners kannte. Hier packte Wolf seinen Vorwurf.“ Mignons drittes Lied ist ein Gebilde von ätherischer Zartheit. Das Mädchen bittet:

„So lasst mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das bunte Kleid nicht aus.“

Drei heruntersinkende Noten, motivisch wiederkehrend, unterstützen diese Bitte, und sie wiederholen sie, wenn Mignon selbst schon verstummt; am Schlusse, nach den Worten:

„Vor Kummer altert' ich zu frühe,
Macht mich auf ewig wieder jung!“

kehrt das einleitende Hauptmotiv wieder: „Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!“ Schon diese Vertiefung des Gesanges, die das Geheimste aus der Dichtung holt, ist eine psychologische Feinheit. Aber der Sinn der Musik wird noch beziehungsreicher, und sie selbst wird zu einer Abschrift des persönlichen Lebens der bittenden Mignon, wenn man weiss, was Natalie erzählt:*) Mignon, die bis-keine Frauenkleider getragen, sollte als Engel zwei Kindern Geschenke überreichen. An einem bestimmten Tage ward sie „in ein langes leichtes, weisses Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren . . .“

„Bist du ein Engel?“ fragte das eine Kind . . .
„Warum trägst du eine Lilie? . . .“

Man wollte sie wieder auskleiden. Sie verwehrte es, nahm ihre Zither . . . und sang ein Lied mit unglaublicher Anmut. Wolfs

*) Wilhelm Meisters Lehrjahre, II. Teil VIII. Buch 2. Kapitel.

Mignon ist diese Mignon, die Mignon aus Wilhelm Meister, wenn ihr auch die „Zither“ fehlt, nicht die, deren Verse in Goethes Gedichten abgedruckt sind. Daher die anmutig-engelhafte A-moll-Stimmung des Liedes, die von einem leichten Hauch der Schwermut und ungestillter Sehnsucht getrübt ist. Und so bedingen sich für unser Empfinden Gedicht und Lied gegenseitig; eines gibt dem anderen von seiner eigenen Schönheit.

SILHOUETTE ZU DEN EICHENDORFF-LIEDERN
VON ROLF WINKLER

Und endlich krönt Wolf sein musikalisches Vermögen durch die Macht, jedem Bande einen Stil, ein Gesicht zu geben. Selbstverständlich. Prometheus, der Revolutionär der Antike kann nicht im Eichendorff-Band zwischen Vagabunden und Glücksrittern stehen, eine sozialkritische Skizze wie die Trauungsgeschichte von Moerike nicht zwischen den Grenzen der Menschheit und der seligen Orientalität des westöstlichen Diwans. Eine Einheit umschlingt alle Gesänge eines Bandes. Ja man kann ruhig sagen, dass der Moerike-Band eine in Musik ausgeführte Biographie des schwäbischen Dichters ist, denn wenn es Aufgabe einer Biographie ist, den Helden von innen heraus

zu erleuchten, hier ist es getan: in allen Tönen ist Moerikes Künstlerporträt gegeben worden.

Moerikebiographie . . . Man halte das Wort nicht für zu hochgespannt. Auch Richard Wagners Beethoven ist eine Biographie und Max Klingers Beethoven ist es; beide sind's im sublimsten Verstande, denn sie geben konzentriertes Leben. Und warum soll, was in Wort und Marmor gelang, sich nicht auch im Ton erfüllen lassen, soll nicht der Musiker in seiner Sprache ein Leben bilden können? Es ist nicht unmöglich, wäre nur neu.

Von Paul Konewka gibt es einen feinen Schattenriss. Da ist ein alter Herr zu sehen, der sich gerade zum Morgenspaziergang aufmacht. Den Zylinder auf dem Kopf, den Regenschirm geschultert, die Brille auf der Nase: Der Herr Professor. Aber unten hält ein junges winziges Rehlein an und guckt hinauf: — zu seinem Dichter. Es ist Eduard Moerikes Silhouette*) aus der Lorcher Zeit, 1869. Ein Symbol. Moerike und das Rehlein . . . wäre es wohl einem Künstler beigekommen, Goethe und das Rehlein zu machen? Kaum. Denn Goethes Auge nahm die ganze Breite der Welt ein, und er, der von den französischen Kammerdebatten bis in die dämmernden Urfernen der Menschheitsgeschichte schweifte, erlebte Jahrtausende an einem Tag. Moerike begnügte sich mit der Weihe der schönen Stunde, er suchte das Glück im Winkel. In ihm hatte sich die goldene Treuherzigkeit des schwäbischen Landes konzentriert und er wurde sein Poet. Aus der Enge des Pastorenlebens, aus kleinen Nestern mit seltsamen Namen — Ochsenwang, Pflummern, Plattenhardt — kam seine Lyrik hervor; Veilchen und Immergrün aus der Verborgenheit. Ein Mikrokosmus, Feinmalerei.

Märchenbilder vom grünen deutschen Walde, wo einer im Moose träumt bei süssschläferndem Gefühle und darüber die Wolke wandelt, Bilder vom deutschen Hause mit seiner Erker- und Giebelpoesie, Geschichten vom erwärmten Winterstübchen, wo sie um den hellen Kreis der Lampe herumsitzen und einander erzählen, Humoresken von Nachbar Büttnermeisters Höfchen, und Blicke in die kühle kleine Kirche, auf dem Dach das klappernde Storchenpaar . . . Moerikes

*) Dieser Schattenriss ist auch in Kühl Moerike-Monographie wiedergegeben. Verlag Schuster & Loeffler, Berlin.

TRAUNKIRCHEN

Briefe — zwei starke Bände füllen sie*) — kann man nicht auf einem Sitze lesen, denn der gleichmässig sanfte Wellenschlag eines stillen Daseins singt uns ein; aber Mörikes Gedichte sind ein orbis pictus, den man nie müde wird zu durchwandern. Eine Kleinwelt von tausend feinen Farben, plastisch gewordene Chroniken des täglichen Lebens und auf allen ein warmer, sinniger und sonniger, man möchte sagen Ludwig-Richterscher Ton. „Was im Dämmerlicht der Menschenseele wort- und sprachlos ruht, ergreift er begrifflich, fasst es in sprachliche Form nnd lässt es in vollendetem Wohllaut vernehmen".**) Aber in seiner Lyrik schwingt etwas, will etwas noch weiter aus als Poesie vermag: Musik; denn in ihm mischte sich ein Dichter und ein Musiker. Als Mörike 18 Jahre alt war, bekannte er dem wilden Waiblinger: „Wirklich tut die Musik eine unbeschreibliche Wirkung auf mich . . . ich sage dir, eine bewegliche nicht gerade traurige Musik, oft eine fröhliche, kann mir manchmal mein Innerstes lösen". Er mochte dann die ganze Welt küssend voll Liebe umfassen und wenn die Musik abbrach, sich in seiner „Empfindung von einer hohen Mauer herabstürzen", mochte sterben. Und er pries Haydn und schwärmte für Mozart. An seinem einundzwanzigsten Geburtstag beleuchteten die Freunde sein Zimmerchen hell und führten Mozarts Don Juan auf: das festlichste Geschenk für der Dichter. Und als Mörike auf der Lebenshöhe stand, 1855, las er Theodor Storm die reizende Novelle Mozart auf der Reise nach Prag vor, worin er seinen Abgott verklärte und der er den Epilog „Denk' es, o Seele" gegeben hatte, ein Memento mori, so wehmutsvoll schön, dass man vergisst, wie wenig es sich auf den Stil des Büchleins reimt.

Darf es nun wundernehmen, wenn die feinen Schwingungen, die von diesem musikalischen Dichterherzen ausgingen, das Herz eines dichterischen Musikers wie Wolfs zum Tönen brachten? Sie beide waren wie für einander geschaffen und ergänzten sich aufs wunderbarste. Beide Süddeutsche, beide vielkammerige Herzen und vielliebige Naturen, Humoristen und Elegiker, Sänger der Liebe und der

*) Fischer-Krauss: Moerikes Briefe, Berlin, Elsner, 1903—1904.

**) Karl Fischer: Eduard Moerikes Leben und Werke, Berlin 1901, Vorwort.

Mystik, Phantaisisten und Volkspoeten, Epigrammatiker und Rhapsoden, und beide wahrhafte Empfinder, wahrhafte Künster, wahrhaft „bis zur Grausamkeit“. Das krönte den Bund. „Selbst Mörike, dieser Liebling der Grazien! — schreibt Wolf an Emil Kauffmann (5. Juni 1890) — zu welchen Exzessen lässt seine Muse sich hinreissen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt. Das Erste Liebeslied eines Mädchens bietet ein treffendes Beispiel hierfür. Und welche krampfhafte Innigkeit, welches wollüstige Behagen am Peinlichen spricht sich in den unnachahmlichen Versen aus:

Erinn'rung reicht mit Lächeln die verbittert
Bis zur Betäubung süssen Zauberschalen;
So trink' ich gierig die entzückten Qualen.
(Besuch in Urach.)

Das ist mit Blut geschrieben und solche Töne weiss nur anzuschlagen, wer — leidend — sein innerstes Wesen einer tief wahren Empfindung hinzugeben imstande ist.“ Das hat Wolf selbst mit Herzblut hingeschrieben. Und doch war der Pfarrherr Mörike mit seiner passiven Lebensführung wieder verschieden genug von dem freien Künstler Wolf, dem tätigen Manne mit der heroischen Untermischung, um für ihn die Anziehung und den Reiz einer fremden Psyche zu haben. Der Anteil Wolfs an dem Künstler Mörike steigert sich so zu einem Anteil am Persönlichen, der füglich einer Freundschaft nach dem Tode — Mörike starb 1875 — gleichkommt. Mit innigem Entzücken betrachtete Wolf die Handschrift des Dichters, als ihm Kauffmann das Manuskript „An Longus“ verehrte, „die Handschrift, die in ihren gleichmässigen Zügen prächtig mit dem ausgeglichenen Wesen des Poeten harmoniert“. Wie tief dankbar ist Wolf, als Emil Kauffmann ihm ein Bildnis Mörikes, das er nicht kannte, übersendet. „Fürwahr ein herrlicher Anblick, der in mir alle die wunderbaren Stunden wachruft, die, geweiht durch seinen Genius, mich dereinst so tief beglückten, tausend und abermal tausend Dank.“ Wie köstlich dünkt ihn die Geschichte von der Entstehung der „Christblume“, wie tief beklagt er es, als der literarische Nachlass des Dichters von der Wittwe an das Goethe- und Schillerarchiv in Weimar verkauft wurde, also ausser Lande gerät, und mit Wonne dachte er jenes schönen, unvergleichlich schönen Abends, da er mit

Kauffmann Mörikes Briefe gelesen, diese „zierlichen Manuskripte“, diese „wunderbar reiche und innige Welt des Gemüts“. Und ein Jahr vor seinem Ende noch schmückt Wolf eine seiner Wände „mit einem wohlgelungenen Bildnis Mörikes“. Er musste ihn immer um sich haben, den er liebte.

Als Musiker hat er seinen Liebling, den göttlichen Dichter, nach allen Seiten hin durchleuchtet; er hatte ihn erlebt und besass die herrliche Gabe, es objektivieren zu können. Für Mörike hatte er alle Weisen der Musik, alle Sprachen des Empfindens, und er besang ihn mit dem Akzent religiösen Schauers in der Karwoche, im Schlafenden Jesuskind, im Seufzer, im Kirchenlied Zum neuen Jahr, das, wie R. Batka so schön sagt, klingt, als ob die Englein mit silbernen Trompeten von der Höhe bliesen. Besang ihn mit den Akzenten des Humors — Humor vom leise schimmernden Lächeln bis zum tollen Korpsburschenton — in dem mehrfach genannten Trauungsgedicht, zu dem die Orgel quiekt, in dem katzenjämmerlichen Zur Warnung. Ja, Wolf spitzt seine vis comica bis zum Dialekt der Wiener Vorstadt zu, um das flotte Couplet „Auftrag“ zu pointieren, und er wählt die Schleifer und Dreher des Straussischen Walzers, um seine ingrimmige Freude über den gelungenen Streich mit dem hinausbeförderten jüdischen Rezensenten auszutoben. Dann gibt er Mörike, den Sänger der Liebe wieder. Ihm widmet er eine Reihe von Liedern, ein kleines geschlossenes Erotikon. Da steht das verlassene Mägdlein am Herde und schaut verloren in die Flamme; da ist ihr Gegenbild, der blasse junge Dichter, der das Lebewohl seines Mädchens mit dem letzten Abschiedswort erwidert. Da ist das nimmersatte süsse Mädel, das an Küssen nicht genug kriegen kann und sich mit Salomons des Weisen Vorbild tröstet, und da ist der Verliebte, der in unruhigen Nächten schmachtet, und endlich das junge Ding, das sein Erstes Liebeslied singt:

Was im Netze? Schau einmal!
Aber ich bin bange
Greif' ich einen süssen Aal,
Greif' ich eine Schlange?

Wie eine Schlange schnellt da ein kurzes Motiv im Bogen in die Höhe. Äusserste Eile, ganz kurze Dreiachtel. Und vor der Melodie

immer eine Pause: der erregte Atem des Mädchens. Und nie findet das Motiv ein Ende, es hört auf der Dominante auf, es bleibt labil: die hastigen Fragen der Kleinen. Durch alle Tonarten springt es hin. Zum Schlusse rast es wie besessen. Dem Mädchen glühen die Wangen, die Augen begehren. Die vier Takte des Motivs werden halbiert, die Rhythmen durcheinander geworfen: wütender dionysischer Liebesrausch. Das ist „Jugend" in nuce.

Der Naturpoet Mörike hat ein ebenbürtiges Kapitel erhalten. Darin stehen die Mailieder „Er ist's" und „Der Frühling"; einmal jubelt Wolf alle Freuden des Menschen an der neuen Sonne, am neuen Grün hinaus, das andere Mal singt er die Sehnsucht des Frühlingsgängers, der matt ins Gras sinkt, von soviel Paradiesesschönheit wonnig überwältigt. Da ist noch das in allen Reflexen des Sommerabends funkelnde Auf einer Wanderung, dann die Christblumenlieder, von denen das erste geradezu ein Farbentraum ist. Den Märchenpoeten Mörike hält er fest: gestaltet die undinenhafte Nixe Binsefuss, lässt den Elfen nachts im Walde schweben, von Silpelits Stimme gerufen, und zaubert die Geister des Mummelsees wach. Den naiven Volkston trifft er, naturfarbene Melodien singt er mit seinem Dichter um die Wette in der Fussreise, wo einer durch die Rebenhügel schlendert, sein Liedel pfeifend und den Stecken schwingend, kurz — seine copia verborum ist unerschöpflich. Und doch blickt aus dieser Fülle der Gesichte immer ein Dichterangesicht: Eduard Mörike, so wie Wolf ihn sah. Deutsche Herzlichkeit und treue Innigkeit klingen aus dem ganzen Bande, dessen Herz die „Verborgenheit" ist, das allerinnigste, was wir von Wolf besitzen.

Ist's nun nicht doch eine Musik, die ein Dichterleben verklärt?

In dem Bande stehen viele persönliche Episoden Mörikes. Sind sie auch von Wolf zu allgemeinen Typen ausgeweitet worden, ihr Ursprung ist im Leben des Dichters selbst zu suchen. Da ist die Erscheinung der Peregrina, der „heiligen Sünderin" Maria Clara Meyer, die den jungen Mörike in Gefühls- und Gewissensstürme stürzte, als sie 1824 — zum zweiten Male — nach Tübingen gekommen war. Aus der Wunde seines Herzens quollen die Gedichte,

die der Dichter ihr nachsang.*) Da ist das Rätsel-Eiland Orplid, das von der Phantasie des Studenten Mörike geschaffen wurde. Es lag eigentlich im Walde an der Reutlinger Strasse und dorthin nächtlings zu kommen, lud Mörike seinen Freund Bauer ein. Sie wollten Hütten bauen, auf Mährlens Klaviere draussen musizieren in lauen Sommernächten. Das war 1825. Aber sie schoben die Insel weiter weg von der heimatlich schwäbischen „Küste", machten sie 70 Stunden lang und 40 breit, gaben ihr Berge und Fluss, bevölkerten sie mit „Göttern, Helden und wunderbaren Geschichten", und waren königlicher gestimmt als ihre Wächter. Daraus wurde das Gedicht Weylas Gesang und aus dem Gedicht Wolfs feierliche Des-dur-Hymne. Auch er schob das Eiland weit in den Ozean hinaus, wie eine Vision schwebt es dort über den endlosen Wassern.

Auch in die Träume der Mystik folgte Wolf seinem Mörike nach. Daher kam der Feuerreiter. Das Gedicht ist aus der Justinus Kerner-Stimmung jener Zeit zu erklären, die viele Köpfe in eine wunderliche Metaphysik einspann. Uns Heutigen, die wir im scharfen Licht des 20. Jahrhunderts wandeln, liegt das alles meilenfern. Aber Mörike hatte sich damit, wenn auch vorsichtig, beschäftigt, hatte die Seherin von Prevorst, hatte das Magikon gelesen, hatte das Tischrücken probiert. Auch Wolf kannte das Magikon, und er las es, um, wie Friedrich Eckstein berichtet, sich den gewaltigen Inhalt des Gedichtes ganz klar zu machen. Er wollte wissen, wer der Feuerreiter sei, warum er ausreite, warum er verbrenne.

Da antwortete die Magie**): Es gibt Menschen, die ein fernes Feuer erkennen, und zwar an Vorzeichen, wie dem Aufleuchten einer

*) Siehe K. Fischer, Seite 52ff. Fischer lässt auch durchblicken, dass sich das „Lebe wohl!" auf die schmerzliche Trennung von Louise Rau beziehe.

**) Vgl.: Magikon, Archiv für Beobachtungen aus dem Gebiet der Geisterkunde usw. als Fortsetzung der Blätter aus Prevorst. Herausgegeben von Dr. Justinus Kerner. V. Bd. 3. Heft, 1852, pag. 301. Es ist dort die Rede von Feuerfühlern und vom Feuerwind.

„Ein gewisser Feuersegen so allezeit hilft" ist abgedruckt am 23. Januar des Schaltjahr IV, Stuttgart 1847. J. Scheible. Es heisst darin u. a.: „ . . . durch diese gewaltigen Wort', die Jesus gesprochen hat, thu' ich Dir Feuer befehlen, drohen und verkündigen, dass Du gleich flugs Dich sollst legen mit Deiner elementarischen Gewalt, die Flamme und Glut . . ." usw. usw.

Wolke auch bei klarem Himmel, dem Feuerwind, der bei völliger Windstille aufspringt, gewöhnlich aus dem Wipfel eines Baumes. Das sind die Feuerseher, Feuerfühler, Feuerreiter. Ihr Handwerk ist ars illicita, verbotene Kunst. Aber fühlen sie einmal das Feuer, dann treibt sie eine dämonische Macht, dann haben sie keine Ruhe, bis sie nicht hineilen, hinfliegen, hinreiten.*)

Sehet Ihr am Fensterlein
Dort die rote Mütze wieder?
Nicht geheuer muss es sein,
Denn er geht schon auf und nieder.

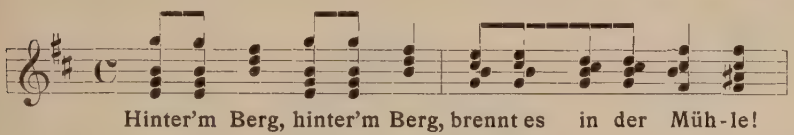
Aber die Magie verbot es den Feuerreitern, die Glut, die sie fühlen und der sie folgen, zu löschen, und gar Mörikes Feuerreiter treibt Missbrauch mit dem Kruzifix, der er

... so oft den roten Hahn
Meilenweit von fern gerochen,
Mit des heil'gen Kreuzes Span
Freventlich die Glut besprochen.

Darum büsst der Feuerreiter nach dem Recht und Gebrauch der Magie den Frevel mit dem Tod, den er zwischen dem Gebälk und Gemäuer der von Flammen verzehrten Mühle findet.

Der Mystizismus dieses „feurigen" Gedichtes wirkte mit unheimlicher Kraft auf den Musiker und Wolf schuf in seinem Feuerreiter eine Ballade von schauerlicher Phantastik. Zu Beginn die Unruhe der in der Tiefe wühlenden Unisoni, dann die anwachsende Harmonie,

*) Die Keimzelle dieses Gedichtes ist übrigens ein persönliches Erlebnis Mörikes. Denn der Anblick Hölderlins, der oft mit seiner weissen Mütze auf dem Kopf unruhig in seinem Zimmer hin und her lief, so dass man ihn bald an diesem, bald an jenem Fenster vorbeischweben sah, brachte Mörike auf den ersten Gedanken an den Feuerreiter. Siehe Harry Maync, Mörikebiographie, Stuttgart 1902, Seite 231. Auch in einer Erzählung W. Raabes (Der Marsch nach Hause) findet sich ein Feuerreiter, der hier als städtische Amtsperson, als Feuerbote, gedacht ist. „Wir sind zu Pferde gestiegen ..., ich, weil ich vordem dem Rate zu Lindau auch als Feuerreiter aufgewartet habe." Es dürfte demnach in Mörikes Dichtung eine künstlerische Vereinigung von Mythos und Wirklichkeit zu suchen sein, wie das häufig vorkommt. Vgl. auch das Feuerbesprechen in des Knaben Wunderhorn.

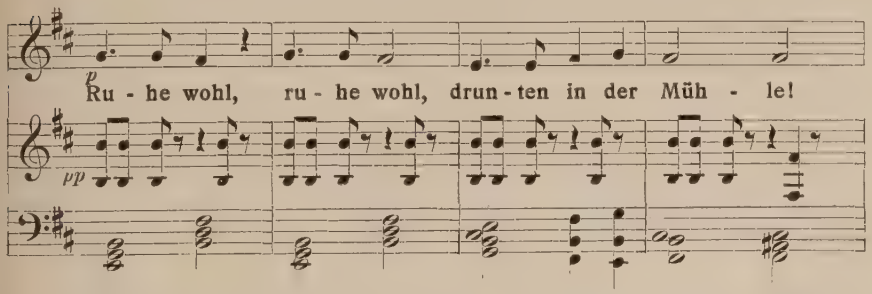
die sich zusammenballenden verminderten Septakkorde; man hört die Feuerglocke läuten und ihr helles C-dur klingt auf die wirren Akkordmassen doppelt so gellend. Darauf, wie in fernen rötlichen Feuerschein getaucht, in H-moll, das Glocken-Motiv. Das Volk läuft und schreit, und die Glocke, zuerst nah, dann fern, gellt ihr eintöniges:

Die Flammen schlagen zum Dach heraus; der Reiter rast dahin, wie die apokalyptische Erscheinung. In den Bässen donnert sein Rhythmus.

Krachendes Fortissimo: die Mühle birst in Trümmer.

Die Flamme verglimmt. Der Erzähler nimmt das Wort im geheimnisvollen „Es war einmal-Ton“ (D-dur):

Nach der Zeit ein Müller fand
Ein Gerippe samt der Mützen
Aufrecht an der Kellerwand
Auf der beinern' Mähre sitzen . . .
— — — — — — — — — —
Husch, da fällt's in Asche ab.

In ganz mystischer Veränderung klingt noch einmal das H-moll-Motiv der Glocke an; sein Rhythmus ist erstarrt, sein Leben dahin. Aus der Feuerglocke ward die Totenglocke.



Das Stück gehört zu dem phantastischesten, was die europäische Musik seit Hektor Berlioz' phantastischer Symphonie mit dem Hin-

richtungsmarsch hervorgebracht hat; in seiner dämonischen Wildheit ein echter Wolf. Und wer diese Bilder komponiert hat, ist ein Dramatiker. Von innen heraus verlangte denn auch Wolfs Feuerreiter nach der Inszenierung durch alle Mächte des Chores und des Orchesters.

Wir sahen wie alle Bilder dieses Bandes zu einem Bilde zusammenflossen.

Blättern wir ihn noch einmal auf, sehen wir zuerst sein Titelblatt an. Da lesen wir: „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, komponiert von Hugo Wolf.“ Wie sinnig, wie schön! Wie ganz anders mutet es an, als wenn wir auf stolzen Titelblättern in Majuskeln den Namen eines musikalischen Modewarenhändlers als die Firma prangen sehen, unter deren Fittichen der Herr Dichter, der Verslieferant, in die Welt getragen werde. Und es freut uns bei Wolf die Inversion, aus der wir schon das Wesen und die Absicht seiner Musik bedeutsam klingen hören: ist doch der Dichter vorangeschoben, als der Held, den man hier suchen, hier wieder finden, hier begreifen lernen soll, und bescheiden steht der Komponist im Hintergrunde. Blättern wir weiter, zur nächsten Seite. Da sehen wir das Bild des Dichters, schauen in seine treuen Augen, erblicken seine „markanten Züge, darüber ausgebreitet der reinste Ausdruck sinnender Kontemplation und Milde liegt“. Das hatte noch kein Musiker vor Wolf getan, keiner den Primat des Dichters so stark betont wie Wolf.

Beethoven hat die Meeresstille „dem unsterblichen Goethe“ gewidmet, und Schumann hat Chamissos Frauenliebe und -leben wie eine köstliche Denkmünze für künftige Geschlechter aufbewahrt, Schubert dem Poeten W. Müller für einige Jahrhunderte das Leben verlängert — wer wüsste von Müller heute noch ohne Schubert? — aber dieses Sichzurückstellen hinter den Dichter war diesen Meistern ebenso fremd, wie das erschöpfende Darstellen, das Erhellen der ganzen dichterischen Persönlichkeit. Wie viele gibt es nicht heute, denen Wolf erst Augen gab für den wundersamen Dichter, die durch Wolf bedeutet wurden, welcher Königschatz von Poesie sich hinter dem Namen Mörike versammle, erst durch Wolfs Lieder zu den Urtexten, zu Gedicht, Roman und Brief, geführt wurden, angeregt, sie zu lesen,

EDUARD MÖRIKE

befähigt, in ihre Empfindungstiefen hinabzufühlen. Er hat uns reineren Umgang mit Mörike gegeben, und dem deutschen Hause selbst eine „wunderbar reiche und innige Welt des Gemütes“ erschlossen. In einem Konzert von so verschiedenen Charakteren, wie sie der Mörikeband enthält, werden nicht alle jeden gleichmässig ansprechen; das mag sein. Aber niemand wird auch nur einen Laut von Unwahrheit hören, niemand einen Hauch von Sentimentalität oder Gefühlszerschmolzenheit verspüren; man sieht die Mannesfaust. Alles ist echt und deutsch, gesund in der Empfindung, keusch und ursprünglich im Ausdruck. Offenbar ist es auch die allgemeiner verständliche Diktion, die die Mörikelieder zu Wolfs populärsten gemacht hat, davon namentlich die „melodiösen“, die die Sänger ausklauben wie die Rosinen aus dem Kuchen. Ja in Schwaben wird man's nie vergessen, dass er den Zauberer Mörike vertont hat.

Ein Doppelverdienst wie dieses berechtigte Wolf auch, sich insgeheim bei E. Kauffmann zu beklagen, dass Rudolf Krauss in seinem Buche „Mörike als Gelegenheitsdichter“ unter den Komponisten, die an Mörikes Sphäre sogen, nicht auch seinen, Wolfs, Namen genannt habe, obwohl man schon das Jahr 1894 schrieb. K. Fischer hat es mittlerweile in seiner Mörikebiographie von 1901 wieder gut gemacht: er nennt Hugo Wolf, „dessen Name unvergänglich mit dem Mörikes verknüpft wäre, hätte er auch nur den Gesang Weylas ... geschaffen“. Aber ein Teufelchen hatte auch da seine Hand im Spiele, denn bei aller Anerkennung — dass Fischer konsequent Hugo Wolff schrieb, dazu hätte Hugo Wolf wahrscheinlich ein schief Gesicht gemacht. Hingegen hätte ihn gefreut, dass Harry Maync in seinem Mörikebuche ausführlich seiner gedenkt, und ihn den geistigen Durchdringer dieser Lyrik, denjenigen Komponisten nennt, der zu Mörike gehört, wie Schubert zu Goethe und Schumann zu Heine.*)

Im Eichendorff-Bande ist gleichfalls der Ur-Autor vorangestellt: „Gedichte von Eichendorff für eine Singstimme und Klavier

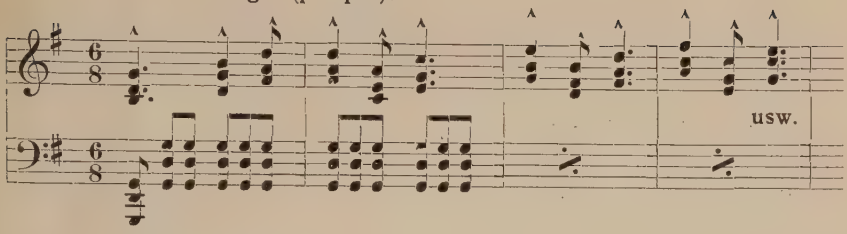
*) L. cit. Seite 263. Schubert wäre besser zu W. Müller gestellt worden.

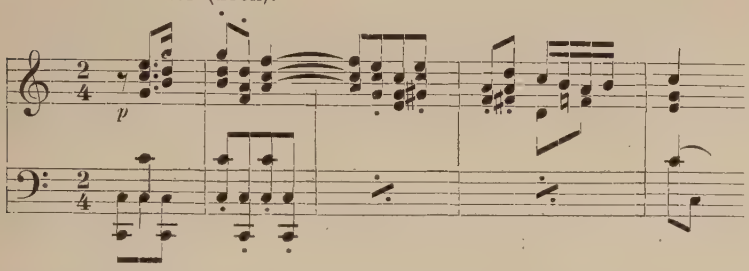
komponiert von Hugo Wolf". Und obwohl dieser Zyklus kaum halb so viel Lieder zählt, wie der Mörikesche, gibt er doch ein gutes Bild des Poeten, wobei besonders eine Seite sichtbar wird, die bis nun im Schatten lag. Wer heute von Eichendorff-Komponisten spricht, denkt an Wolf und denkt an Schumann, der fast 50 Jahre früher einen geschlossenen Liederkreis gegeben hat. Aber die beiden Eichendorffe unterscheiden sich — das Wort im ursprünglichen Bildsinne genommen — wie Tag und Nacht. Von Schumann haben wir den Mondschein-Eichendorff empfangen; von Wolf den Eichendorff des Sonnenlichts. Dort die Poesie der „stillen Gründe", das weichgestimmte Notturno, die wipfelrauschende Natur-Romantik; hier die kraftvolle Realistik, dramatische Figürlichkeit, das scharfumrissene Charakterstück.

Mehr als sonst gewahrt man hier die Mannesfaust des Künstlers. Ein buntes, sattes Kolorit, derbglänzende Farben bilden den Charakterton der Bilder. Kecke braunbärtige Kerle, die mit der Picke hantieren, Gesellen mit befiedertem Barett, die die Marketenderin um die Brust fassen und einen festen Trunk Klebebier nicht verschmähen, auf schnaubenden Rossen davonsprengen, dass die Funken stieben, dann die Zigeunerin mit ihrem Liede, diesem „wildexotischen Stücke, einer seltsamen Mischung von Übermut und Melancholie", wie Wolf an Kauffmann schreibt — das sind die Gestalten, die zumeist den Band bevölkern. Man könnte an die Bilder des jüngeren Franz Hals denken, und in einer Zeit, die den Realismus der Meistersinger erlebt hat, ist ein Eichendorff nichts Wunderliches, dessen in Lebensfernen gleichsam verschwimmende Gestalten nun in Lebensnähen getreten sind, von gesundem Blut durchkreist, von kräftigen Instinkten belebt und robuster Sinnlichkeit erfüllt.

Wir stellen uns die beiden Hauptmatadore vors Auge: den Schreckenberger und den Glücksritter, die mit demselben Abgangsmotiv — es ist bloss rhythmisch umgeformt — davonziehen. Der eine steigt pompös hinan zum Tempel der Unsterblichkeit, unbekümmert um die Launen der Dame Fortuna; der andere, der Pfiffigere, geht mit dieser Dame wie ein Kavalier Arm in Arm aus dem Haus und „alles zieht den Hut":

Der Schreckenberger (pompös):



Der Glücksritter (keck):

Hier ist weniger aufs feine psychologische Detail als auf die Kräftigkeit der Linie gesehen, denn diese Leute haben die weniger komplizierten Seelen und vertragen die al fresco-Behandlung.

Auch der Humor ist ein Zeichen der Lebensstärke. So bricht denn überall eine gesunde Heiterkeit hervor. Der Soldat (I) ist einer, der mit der Gleichgültigkeit des Roués über Mädchen und Hochzeit spottet, und der verzweifelte Liebhaber hat ebenfalls den ganzen Plunder satt und möchte am liebsten im Himmel seine Ruhe und Zufriedenheit finden. Wie anders hatte das Lied eines Verliebten bei Mörike geklungen! Aber hier ist aller Enthusiasmus der Liebe und alle Romantik verflogen; kein schwärmerischer Laut, kein qualvoller Seufzer. Da passiert einem der Unfall, dass ihn unversehens der Schalk Cupido anschiesst und auslacht. Und wie er, so singen die anderen von ihren Herzenssorgen mit gekräuselter Lippe und lachen der Liebe: der grosse Humorist Wolf macht sie zu Überwindern. Zum Beschluss tritt noch ein origineller Kauz auf, der in diesem Bilde mittelalterlichen Lebens nicht fehlen darf: der Scholar. Ein echter Stubenhocker trippelt er einher, wie Famulus Wagner. Sein Leben ist mit Sorgfalt eingeteilt: am Tag studiert er sich müde und singt am Abend vor der Allerschönsten Tür.

Aber auch das vaterländische Element in Eichendorffs Lyrik, seine kernhafte Morgenpoesie bricht einmal durch: in dem Es-dur-Gesang Heimweh, dessen Schluss — Grüss' dich Deutschland aus Herzensgrund — in hymnenhafter Breite ausklingt und in seinem Popular-Charakter ein Seitenstück bildet zur Reinickschen Hymne Dem Vaterland, wo die Fanfaren der Heimatliebe schmettern.

Dagegen spiegelt sich das mystisch-fromme Naturell des Joseph Freiherrn von Eichendorff nicht in dem Bande selbst, sondern vielmehr in dem Heft der sechs geistlichen Chöre, die, wie wir wissen, schon in frühester Zeit, 1881, entstanden waren und einen kleinen Ergänzungsband zu den Liedern bilden. Die katholisierende Tendenz Eichendorffs war eine Farbe, die nicht mehr aufgetragen zu werden brauchte.

Der ganze Eichendorff-Zyklus sollte nach der Absicht Wolfs eine Art Ergänzung des Schumannschen Liederkreises sein, und ist es auch. Gerade hier offenbart sich wieder seine unmittelbar von dichterischen Eindrücken bewegte musikalische Gestaltungskraft: er hat den Dichter neu geschaut. Hatte Schumann als Sohn seiner Zeit und in seiner Technik die Romantik gegeben, so vollendete Wolf als Sohn der seinen und in seiner Art die künstlerische Aufgabe, indem er dem Dichter die noch fehlenden realistischen Züge gab. Für unser Auge lebt Wolf da gleichsam mit seinen Vorgeistern zusammen.

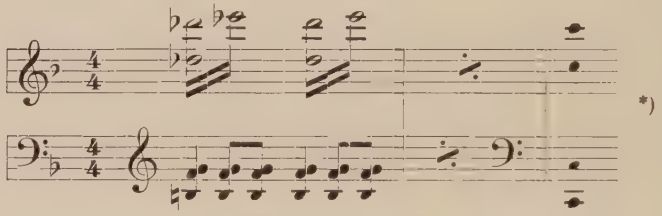
Nicht als ob den Liedern der romantische Harfenton gänzlich fehle. Man denke nur an das Ständchen. Der alt und grau gewordene Wanderer hört den Studenten in der Mondnacht vor der Türe des Mädchens singen, wie er selbst einst sang, „und die Brunnen rauschen wieder durch die stille Einsamkeit", wie sie damals rauschten — echter Mondschein-Eichendorff. Oder man denke an den Nachtzauber, an die Verschwiegene Liebe, die die Weichheit des Schumannschen Herzens besitzt, trotz der reichen Modulation, die Wolfsche Empfindung ist. Damit ist der ganze Eichendorff erst vollendet. Aber der Grundton des Akkordes ist die Realistik, und hörten wir ihn nicht selber, so erführen wir davon aus einem Briefe an Engelbert Humperdinck, dem Wolf auseinander gesetzt hatte, wie „übereinstimmend mit der mehr realistischen Kunstrichtung das romantische Element in den Eichendorffliedern fast ganz zurücktritt, hingegen der Komponist mit Vor-

liebe der keck humoristischen, derb-sinnlichen Seite des Dichters, als welche so ziemlich unbekannt, sich zuwendet und ihr einige gelungene Züge ablauscht. Beispiel: Schreckenberger, Glücksritter, Unfall, Scholar, Soldat I, Seemanns Abschied.“ (12. März 1891.)

Im Eichendorff-Bande kreuzen sich Wagnersche und Schumannsche Einflüsse, worauf man öfter hingewiesen hat. In der Tat: Seemanns Abschied wäre ein neues Matrosenlied und fiele nicht aus dem Stile des Holländers, wenn es einer auf Dalands Segler sänge. Und im Glücksritter ist eine Kontrapunktik im Zweivierteltakt angewendet, ähnlich wie sie David in seinem Johannes-Sprüchel gebraucht; es wäre, wie Reinicks Gesellenlied, ein Stück aus dem vierten Akt der Meistersinger. Aber an dem, was man so eigentlich Reminiszenzen nennt, ist die Ausbeute recht mager. Man sieht vielmehr aus diesen Gesängen nur die Wege, die Wolf gekommen ist, fühlt die Meister durch, an denen er sich schulte, und deren Subjektivität er mit den Grundelementen seines Naturells so verschmolz, dass das Produkt sein Eigentum ist. Schliesslich kommt es gar nicht darauf an, wie viel einer selbst mitbringt, und wie viel er von anderen holte, wenn er nur stark genug ist, es sich anzupassen und es eigen auszubilden.

Von Schumannscher Romantik war Wolf ursprünglich ausgegangen, was sich auch in der Wahl der Texte zeigte. In seinen frühesten Zeiten hatte er schon Heinrich Rauchberg eine Menge solcher Schumanniana insgeheim vorgesungen; aber er hielt wohl selbst auf alle nicht viel. Davon erzählt Heinrich Rauchberg auch eine drollige Episode. Die Sektion Austria des deutschen und österreichischen Alpenvereines veranstaltete einen Gesellschaftsabend; es sollte sich u. a. Frl. Mizzi Werner, nachmals Frau von Domazewsky mit einigen jener Lieder in Schumanns Manier hören lassen und Wolf sollte begleiten. Der Komponist verlangte aber, dass die Lieder vom Obmann der Sektion als Schumannsche angekündigt würden, denn er freute sich schon königlich darauf, das Publikum aufsitzen zu sehen. Der Obmann tat ihm zwar den Willen, sagte jedoch mit einem unsicheren Seitenblick auf den bereits am Klavier sitzenden Komponisten: „Von Schumann .... glaub' ich“. Wolf das hören und schon wütend aufspringen war eines. Er verschwand aus dem Saale und konnte nicht mehr gefunden werden, so dass, da sich sonst niemand

an die Begleitung wagte, ein anderes Progromm improvisiert werden musste.

Als Schumann-Epigone zu gelten hat er wohl keine Lust. Wenn er später, als reife Persönlichkeit die Eichendorffgedichte herausgab, dann waren die Anfänge auch schon weit hinter ihm, hatte er selbst so viel Eigenes zu offenbaren, dass er es nicht notwendig hatte, die Spuren seiner ersten Schritte zu verwischen. Mit besonderem Stolze erzählte Wolf dem Prof. Schmid in Tübingen im April 1891, wie er einmal Seemanns Abschied zu Bruckner gebracht, und dieser von der Harmonie der ersten Takte ganz verblüfft ausgerufen habe: „Teufel! woher haben Sie den Akkord?“

Eine bemerkenswerte Bestätigung seiner Originalität, weil sie spontan aus dem Munde eines der grössten harmonischen Erfinder kam.

— —

Auch die Goethelieder haben ihren gemeinsamen Grundton; er schwillt uns entgegen, wenn wir der künstlerischen Absicht Wolfs folgen, und in dieser Richtung lauschen. Die Absicht, oder besser der künstlerische Trieb Wolfs war darauf gerichtet, Goethe darzustellen, wie er ihn im Lichte des verglühenden Jahrhunderts sah, Goethes Lyrik aus dem Geiste der modernen Tonkunst wiederzugebären. Da

*) An sich bietet der Akkord nicht viel Aussergewöhnliches: ein alterierter Quintsextakkord. Als Potenz betrachtet ist er die Doppeldominante von F-dur, die sich ganz normal in die einfache Dominante C auflöst. Ein grosses Spannungsmoment ist der Einleitung damit allerdings verliehen. Jedoch ist es die akkordfremde Trillernote es, die der Harmonie ein wild-fremdartiges Gepräge gibt.

bei Wolf das musikalische Material immer in zweiter Linie steht, ist sein Zyklus zunächst eine rein geistige Tat: das Unternehmen eines literarischen Neu-Empfinders; sodann erst eine musikalische Tat: die Darstellung mit gesteigerten Kunstmitteln. Die Neuschau bedingte die Neu-Komposition. Ob er nun Mörike in seiner Ganzheit neu entdeckt, an Eichendorff eine neue Seite beobachtet, oder dem grössten lyrischen Genius der Deutschen naht, es ist immer dieselbe treibende Kraft: Poesie zu gesteigerter Form und Gestalt zu bringen. Er wäre nicht Wolf gewesen, wenn er an Goethe vorübergegangen wäre, vorübergegangen, weil dessen Dichtungen schon von Vorgeistern in Musik gelöst worden waren, so zwar, dass Anakreons Grab eines der wenigen Lieder blieb, für welches vor Wolf niemand Töne gefunden hatte. Trat er mit den grössten Meistern in ideale Konkurrenz und projizierte er den Geist Goethes noch einmal aus seiner Künstlerpsyche, so berührte er doch diese Lyrik nicht, wo sie ihm schon in unantastbarer Vollendung dargestellt zu sein schien; und hierfür ist sein Verhalten zu Schuberts Goethe-Kompositionen überaus bezeichnend. So vieles er auch ablehnte, — den Schwager Kronos und Geheimes schätzte er so stark, dass er erklärte: „Die Stücke brauchen nicht mehr komponiert zu werden.“*)

Und gerade Goethe gehört zu den Dichtern, die am häufigsten komponiert wurden. War er auch selbst nichts weniger als „musikalisch“, so hat er doch die deutsche Tonkunst am kräftigsten befruchtet. In den Goethe-Kompositionen spiegelt sich die Entwicklung des deutschen Kunstliedes von etwa 1780 an, alle Techniken, alle Kulturen, fast alle Persönlichkeiten ziehen vorüber, von B. T. Breitkopf und Reichardt angefangen, die aus Goethes Manuskripten komponierten, bis herauf zu Richard Strauss. Wie Goethes Leben in seinem echt menschlichen Gehalt jeden anmutet, als wär's ein Stück von ihm, so setzte der reiche Gefühlsgehalt seiner Dichtung das Gefühl fast jeden bedeutenden Musikers in Bewegung. Fehlt auch Haydn, so ist doch Mozart mit dem einzigen Veilchen vertreten, das nur ein lichter genius geschaffen haben kann; Beethovens Urkraft, sein Pathos und sein Humor strahlt aus den Goethe-Liedern zurück. Die Romantiker

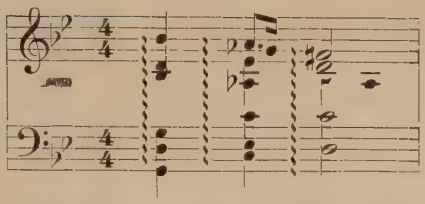
*) Paul Müller, Die Musik, Aprilheft 1903.

stehen im selben Kreise; C. M. v. Weber fehlt zwar, aber Schumann und Mendelssohn, Leute von feiner Geistigkeit sind Goethe-Musiker. Schubert, der Apollo Wiens, verbindet Weimar mit der musikalischen Kultur der Kaiserstadt, er hat einen ganzen Berg Goethescher Gedichte komponiert, 80 an der Zahl, hierin von keinem erreicht.

Von den Neueren und Modernen gehören Rob. Franz mit sieben, Joh. Brahms mit vierzehn, Franz Liszt mit neun Gesängen zu den Goethe-Komponisten. Da ist aber noch Karl Löwe. Er starb 1869. Seine Goethemusik füllt zwei Bände. Nicht weniger als 50 Gesänge, Philosophisches und Heiteres, Miniaturen und Grossformate, ein Duetten-Trifolium und Grossballaden hat er zurückgelassen.

Zwanzig Jahre später kommt Hugo Wolf und gibt einen Band, 51 Gesänge. Was gab er damit? Poesien aus allen Lebensaltern Goethes, Gedichte aus der brausenden Jugendzeit, wie den Prometheus, aus der Zeit der Lebenshöhe, wie die Wilhelm-Meistergesänge, aus der Zeit der Altersblüte, wie den westöstlichen Diwan. Stimmungslyrik und erzählende Lyrik, Naturpoesie und Begriffspoesie, Goethesche Tragik und Goethesche Heiterkeit, Volkstümlichkeit und antike Szenen. Dabei hat er den Zyklus klar und schön geordnet, und ihn in Unterzyklen geteilt; das Tiefste bildet den Schluss.

An der Schwelle des Bandes stehen der Harfner und Mignon, die visionärsten Gestalten Goethes. Den 3 Gesängen: Wer sich der Einsamkeit ergibt, An die Türen will ich schleichen, und Wer nie sein Brot mit Tränen ass — korrespondieren drei Lieder: Heiss' mich nicht reden, Nur wer die Sehnsucht kennt, und So lasst mich scheinen, bis ich werde. Plastisch treten beide Charaktere hervor. Aber noch mehr. Wolf „war sich bewusst, das pathologische Element, das in den Gestalten des Harfners und der Mignon lebt, zum ersten Male zur musikalischen Erscheinung gebracht zu haben". Dies Motiv fehlte bei Schubert. Wolfs Harfenspieler ist nicht bloss der erbarmenswerte, weisshaarige Alte, sondern eine Tragödienfigur. Es ist die unglückselige Liebe des Harfners zu seiner Schwester Sperata, einer Liebe, der das Kind Mignon entspross, die ihren Schatten auf die Gesänge wirft. Diese tragische Schuld fühlt man bei Wolf; aus ihrer Vorstellung ergab sich ihm das Lied. Das schwerlastende Schicksalsmotiv:

EICHENDORFF

mit dem nagenden Vorhalt empfängt Wilhelm Meister, als er, an der Kammertür des elenden Wirtshauses lauschend, den Harfner singen hört: Wer sich der Einsamkeit ergibt. Eigentlich sollte dieses Lied das zweite im Bande, und Wer nie sein Brot mit Tränen ass das erste sein, denn der Harfner antwortet erst auf Wilhelms Frage bedeutsam mit dem Einsamkeitsgesang. Mit künstlerischer Sichtigkeit hebt Wolf die Stelle

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht

melodisch und rhythmisch hervor, weil sie einen dichterischen Kontrast bildet. Denn zurückblickend sieht der Harfner seine Liebe als den „leuchtenden Punkt" in seinem Leben, als das Zentrum seines Schicksals.

Jetzt aber färbt ihm

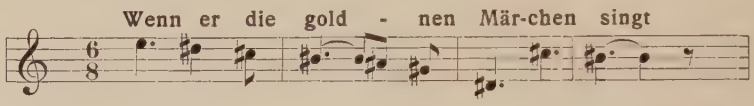
der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der Welt zusammen.

Zwischen dem Harfner und Mignon treffen wir den anonymen Histrionen, der sein freches Spottlied auf den Baron singt: ein musikalisches Pamphlet. Dann singt Philine ihr graziöses Lied, die als die anmutige Hetäre mit dem schwarzen Schönheitspflästerchen auf der weissen Wange gezeichnet ist.

Nach den Wilhelm Meistergestalten treten Goethesche Balladengestalten auf; nach dem tragischen Zyklus ein Zyklus der Komik. Die Verbindung stellt die Ballade Mignons her, Kennst du das Land?, ein Stück, das seiner Bedeutung halber noch besonders besprochen werden soll, dann die Ballade der Sänger (Was hör' ich draussen vor dem Tor). Der Sänger dürfte trotz schönen Einzelheiten — es sei an Stellen, wie den G-dur-Satz Gegrüsset seid mir, oder den grossen Schlussaufbau — das schwächste Stück aus dem Goethebande sein.

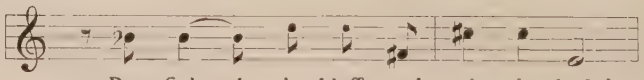
Schon das Notenbild des Hauptthemas (E-dur) sieht wenig wolfisch aus, und die Melodik macht den Eindruck, als hätte ihm das Gedicht nicht die volle Kraft ausgelöst.

Der Rattenfänger*) darauf ist ein Wurf der vollen funkelnden Genialität. Schon die ersten Takte Wolfs fassen die mephistophelische Heiterkeit des Ganzen zusammen. Gleich tritt der wohlbekannte Sänger auf unter schrillen Pfiffen, die Ratten und Wiesel laufen schwänzelnd hinterdrein. Aber er ist auch Kinderfänger:



Und mit dieser lockend-süssen Melodie — sie ist von Schubertscher Weichheit — hat er's auch manchem Mädchen angetan. Dazu der faszinierende Rhythmus des Gesanges. Es reisst fort. Im Nachspiel läuft schon alles mit: Ratte, Wiesel, Kind und Mädchen, und voran der Sänger, bis sich der Zug ppp in der Ferne verliert.

Gutmann und Gutweib ist ein niederländisches Genrebild, das, erfüllt von derbem Humor und feinem Episodenwitz, das beschränkte Eheglück eines Pärchens vorführt, so ungefähr, wie's dem Dichter selber vorschwebte. Die grobe Pathetik des St. Martins-Themas, die Scherzando-Bässe des Wanderer-Themas, die huschenden Zweiunddreissigstel, die der zu schliessenden Türe gelten, das alles gibt ein köstliches Ensemble. Der Realismus geht so weit, dass im Zuhörer die Vorstellung des nach Schnaps schnüffelnden Wanderers erregt wird, von wo es bis zum Schnapsgeruch, der sich ausbreitet, nicht mehr weit ist. Das macht vor allem die der Natur abgehorchte Deklamation:



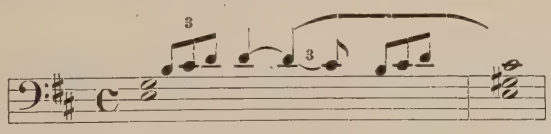
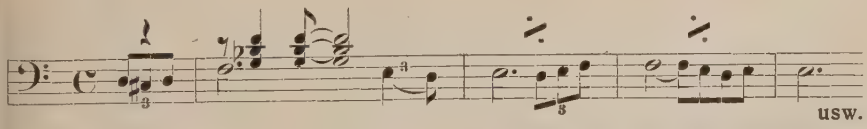
dann die Harmonie.**)

*) Überbleibsel eines von Goethe entworfenen Kinderballetts.

**) Nämlich die übermässigen Dreiklänge des Klaviers, Akkorde, die gleichsam basislos schweben und auseinanderschwingen wollen.

Carl Löwe, der dieselbe Ballade vertont hat, illustriert die Szene gewiss auch humorvoll: die beiden Wanderer stiefeln hintereinander her über einen Kontrapunkt a due voci; aber die Feinheit der Striche und Schattierungen ist nicht erreicht. Es ist ein ins Altfränkische spielender behaglicher Humor, etwa der Witz von 1834. Wolf konnte mit den feineren moderneren Kunstmitteln feineres auswirken. Auch hat Löwe nicht den Schluss mit dem hämischen Kichern Gutweibs, das Wolf im Nachspiel noch vernehmen lässt. Wohl aber hat Löwe die epische Ruhe, die grössere Linie, das weitere Gefüge der Ballade; hier ist er ganz unübertroffen. Aber man vergesse nicht, dass es sich hier um komische Balladen handelt, dass also feinere Schraffierungen und schärfere Striche wie bei Wolf immerhin ihr Gutes haben.*)

Mit stolzen Rhythmen setzt Ritter Kurts Brautfahrt ein. In bester Bräutigamslaune trabt der Edle dahin, Liebchens Schlosse zu, zur Trauung. Aber die Behaglichkeit wird durch drei Abenteuer gestört, denn in lebendiger Drastik nahen erst die „Widersacher", dann die „Weiber", dann die „Schulden". Die letzten sind personifiziert durch Juden, die da kommen, „mit dem Schein vertagter Schuld". Bei Wolf sind zwei Juden-Typen vorhanden: melancholisch-demütige, und aufgeregt mit den Händen fuchtelnde. Jede Gruppe der Manichäer hat Wolf durch ein Thema anderer Komponisten charakterisiert. Das im Basse liegende ist einem Triolen-Motiv aus der Einleitung von Goldmarks Königin von Saba nachgebildet.

Wolf:

Goldmark:

*) Was Wolf von Löwe gelernt hat, ersieht man aus der Mörikeschen Nixe Binsefuss.

Das Gegenthema im Diskant ist A. von Goldschmidt entlehnt.*)

Das Nachspiel dieser breit und formfest gefügten Ballade fasst den ersten fröhlichen Ausritt und das letzte Hindernis: die Juden noch einmal witzig zusammen. Ein prächtiges Gesangsstück für einen Balladentenor.

Der Goetheband wäre nicht vollständig, wenn ihm die Goethesche Heiterkeit fehlte: denn „die heiteren Augen" gehören zum Bilde Goethes. Die musikalische Gestalt dieses Humors ist in ihrer Art so neu, dass wir einen Augenblick bei ihr verweilen und sie uns an einigen Typen klar machen wollen. Vor allem sei bemerkt, dass Wolfs Humor nicht in musikalischen Äusserlichkeiten aufgeht, sondern aus dem Innern des Gedichtes entsteht. Im Neuen Amadis**) hält Goethe ein biographisches Selbstgespräch, beklagt die Engungen seiner Knabenjahre, erzählt die Flucht zur Dame Phantasie, alles unter der Maske einer altromanischen Ritterfigur, des Amadis. Hier knüpft Wolf an. Er gestaltet einen leicht klirrenden Rhythmus, die allegorische Form verdichtet er in ein chevalereskes Motiv, das dem ganzen Liede zugrunde gelegt, ihm den eleganten, romanisierenden Ton verleiht. — Im ersten Cophtischen Liede***) lässt der Graf Lehren von cagliostroschem Geist vernehmen, denen er den Refrain gibt:

Thöricht auf Bess'rung der Thoren zu harren
Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

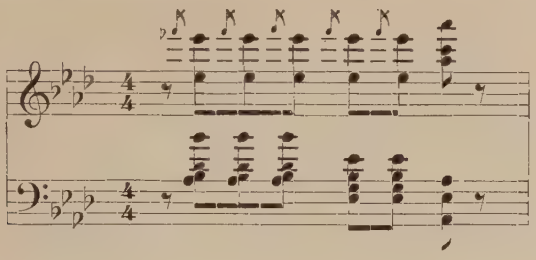
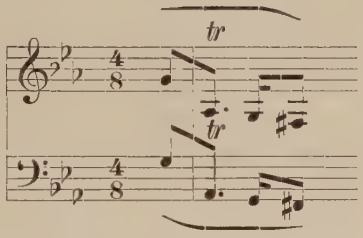
Bis dahin wird ein gleichmässig, gemessener Rhythmus — ein Viertel, zwei Achtel — festgehalten. Dass der Graf darnach eine

---

*) Prof. Sternfeld in der Deutschen Revue, Juliheft 1903.

**) Von Zelter wegen des fünften reimlosen Verses „zum Exerzitium" komponiert (1802). Die vier Bücher des Amadis von Gallien (de Gaula) sind der erste Ritterroman, der in Spanien gedruckt wurde (1470). Dieser ist der Urroman, von dem alle anderen abstammen. Vgl. Cervantes' Don Quixote I. Bd. 6. Kapitel „Von der ergötzlichen und grossen Ausmusterung".

***) Aus dem Goetheschen Grosskophta, ursprünglich als Bassarie gedacht. Reichardt hat das Lied komponiert. Die erste Strophe ist um einen Vers länger und in der ersten Hälfte anders gebaut als die folgenden. Viehoff (Kommentar zu Goethes Gedichten) bezeichnet dies als „Übelstand für die Komposition des Liedes". Man sehe, wie spielend Wolf diesen Übelstand überwand.

helle Lache anschlägt, das steht freilich nicht in dem Gedicht. Aber eben das Unhörbare hörte Wolf und bildete daraus ein Klangmotiv, das die Zeilen des Refrains als Nachrefrain beschliesst, und der neue Rhythmus gibt einen spitzen, komischen Kontrast: auf die geheimnisvollen Weisheiten, die abenteuerliche Tollheit, das Schellenklingeln.

Oder er holt den Humor unmittelbar aus der Körperlichkeit der vorgestellten Figur, woraus dann eine realistische Komik sich ergibt wie im Schäfer:*) mit zwei Strichen ist der dicke Siebenschläfer verlebendigt, der träge gähnend das Maul aufreisst:

Ebenso drastisch ist Genialisch Treiben, das „die Pendelschwingungen der rastlosen Tätigkeit Goethes“ durch das Perpetuum mobile der hinrollenden sechs Achtel vergegenständlicht. Derberer, volkstümlicher Humor ist im Epiphanias mit den putzigen heiligen drei Königen, ein Gedicht, das schon zu Goethes Zeiten von Corona Schröter und zwei Sängern dramatisch dargestellt wurde.

Gerade die Sprachmusik Goethes, die so viele Musiker angezogen hat, ist aber auch die Schwierigkeit, die so selten überwunden wird, denn diese Musik beruht auf dem harmonischen Ineinanderklang der Gedanken, ist also innerer, geistiger Art. Die Komponisten „müssen

*) Ursprünglich für Jery und Bätely bestimmt.

die gleiche Harmonie in ihr Schaffen hineinlegen, oder sie unterliegen".*) Gerade hierin bewährte Wolf seine höchste Kraft: er hat die gedachte poetische Harmonik zur musikalisch-sinnlichen Erscheinung gebracht wie kaum ein Zweiter. Ein Musterbeispiel ist das Lied Frühling übers Jahr. „Das Beet — schon lockert sich's in der Höh" — Alles duftet und blüht, der Frühling wirkt und lebt.

Doch was im Garten am reichsten blüht,
Das ist des Liebchens liebliches Gemüt.

Und bringt auch der Sommer Rosen und Lilien, mit der Schönheit dieses Mädchens ringt er vergebens. Aus der Vorstellung der ersten Verszeile bildete der Musiker ein duftiges, klingendes Motiv, dessen Linien in die Höhe laufen, dessen Rhythmus gleichmässig sich wiegt: das Flimmern der Maienluft am sonnigen Vormittage. Das Motiv bestimmt das ganze Gedicht. Mit einem Male senkt es sich aus den hohen Klavierlagen um eine Oktave hinab. Das Herz des Instrumentes öffnet sich: das holde Menschenkind mit dem warmen jungen Herzen steht da. Welcher Kontrast in der Einheit! Durch diese harmonische Auflösung in Musik gewinnt das Goethesche Gedicht eine Gefühlsmacht, die wir vorher kaum geahnt hatten; es ist als ob Sonnen zwischen den Worten sich entzündet hätten.**)

Ebenso in Anakreons Grab. Ein paar Terzen sinken langsam nieder wie Rosenblätter auf den Hügel. Die absinkenden melodischen Linien, die Unbewegtheit der Bässe verbreiten eine klassische Ruhe, eine heidnische Religiosität, eine Panstimmung, wie sie unausgesprochen im Gefühlskreise der Worte eingeschlossen war.

Nun betreten wir Goethes orientalische Provinz. Es folgen die Gesänge aus dem west-östlichen Diwan, deren „Liebesmittelpunkt" die liebe anmutige Österreicherin Marianne von Willemer ist. Wolf hat das Liebesduett zweier grosser adeliger Menschen gebildet. Aus jedem Liede Marianne-Suleikas spricht die bewegte und hochgestimmte Frauen-Natur, aus den Gesängen Goethe-Hatems der überbrodelnde und doch starke männliche Geist. Schon die Rhythmen

*) Alb. Bielschowsky, Goethe-Biographie II. S. 408.

**) Man vergleiche damit Löwes Komposition des Liedes op. 79. No. 5. F-dur aus dem Jahre 1836. Es ist ganz schlicht und volkstümlich gehalten, entbehrt der Farbenreize und steigert das Gedicht in keinem Belange.

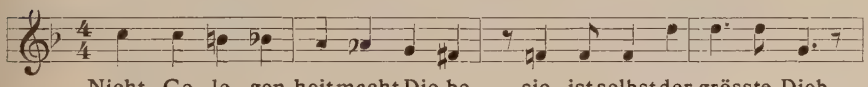
zeigen es an. Man vergleiche Suleikas Bitte, ihr den Traum zu deuten, mit Hatems Antwort: Dies zu deuten bin erbötig. Welch frauenhafte Zartheit im ersten, welch energisch verdichtete Kraft im zweiten Gesange! Zwei typische Stücke stehen am Anfang. Hatem hat mit innigem Gefühl gestanden:

Nicht Gelegenheit macht Diebe,
Sie ist selbst der grösste Dieb —

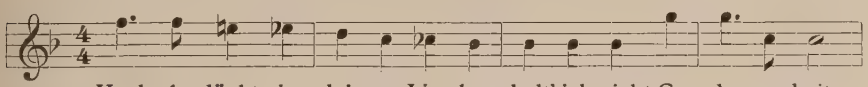
Und in leidenschaftlicher Hingebung antwortet Suleika:

Hochbeglückt in deiner Liebe
Schelt' ich nicht Gelegenheit.

Dieses herrliche Gedicht Mariannens hat Goethe unter seine eigenen aufgenommen, denn sie war von seinem Wesen so erfüllt, dass sie seine Sprache redete. Dieses Ein Herz und ein Geist-sein ist in dem Wolfschen Liederpaar symbolisiert: beide Gesänge blühen aus einer Motivwurzel hervor. Hatem naht und singt:



Sein Gesang verklingt; aber er hat Suleikas Herz zum Schwingen gebracht. In der Einleitung zu ihrem Gegengesang steigert das Klavier das Motiv und spannt es an bis zum Fortissimo des Vorhaltsakkordes. Mit neuer Schwungkraft beginnt Suleika:



Das Gefühlsfeuer lodert auf. Die Leidenschaftlichkeit dieses Herzens nimmt den höchsten Flug. In dem Nachspiel, einem wahrhaften Symphonie-Finale, entlädt sich die Überfülle des Glückes: um wie viel inniger liebt Marianne, als sie es je gestehen darf. Und doch in all diesem Jubel — man sieht, wie Wolf jubeln kann — ist eine Würde des Affektes, die ihn sehr unterscheidet von dem bacchantischen Ersten Liebeslied des selbstvergessenen Mädchens. Es ist die Liebe der grossen deutschen Frau, der nichts Unheiliges nahen kann.

In den Schenkenbuchgesängen klingt die andere Seite der orientalischen Lyrik Goethes: der feine Wein-Humor.

So lang man nüchtern ist,
Gefällt das Schlechte,
Wie man getrunken hat,
Weiss man das Rechte.

Da hat der Gute den Turban schon schief auf dem Kopf; auf dem Boden des Glases hat er Weisheiten entdeckt. Er singt im stolzen Tòn vom „Rechten", und mit abfälliger Miene vom „Schlechten". Im leichtfüssigen Rhythmus denkt er, und trollt sich aus der Schenke. Mit feinem Lächeln begleitet ihn die Musik.

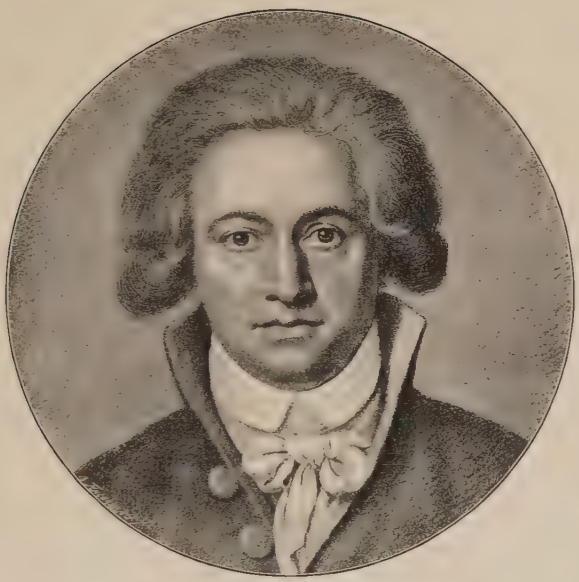
Und welch köstlicher Rummel tobt in der Schenke, wenn in tollen sechs Achteln alles durcheinander wirbelt:

Der Wirt und Mädchen, Fackeln, Leute!

Welche Laune, welche Eile, welche närrische Trunkenheit! Bei alledem ist die Orientalität, wie bei Goethe, nur Maske. Kein persischer, der Rheinwein ist's, der leben soll. Nur ganz gelegentlich blitzt buntes morgenländisches Kolorit auf; die Grundgesinnung ist deutsch. Und doch wieder keine Tisch- und Gaststubenlyrik. Es ist ein feines, vornehmes Bukett, das da duftet; wir sind im erlesensten Zirkel.

Die tiefsten Goetheschen Stücke sind an das Ende des Bandes gestellt und hier deutet die Musik Begriffspoesie aus. Mit dem Finale: Prometheus, Ganymed und Grenzen der Menschheit erhebt sich Wolf auf die Zinnen seiner Goethe-Darstellung. Die Gedichte stehen zu einander in gesteigerten Beziehungen. Prometheus ist die Hymne der Irreligiosität, der Protest gegen die Gottwesenheit. Im Ganymed personifiziert der Dichter das Naturschöne; im herrlichen Frühlingsmorgen sucht er ein allliebendes Wesen, dem er nahe. In den Grenzen der Menschheit beugt er sich vor der Allmacht des Gottwesens, dessen segnende Blitze er verehrt, und dessen Allewigkeit er erschauernd empfindet. Aus inneren Gründen sind die Gedichte also zum Abschlusse des Ganzen gewählt. Hier spannt Goethes Genius die Flügel am weitesten.

In den Grenzen der Menschheit — um nur eines zu erwähnen — ist ein Ausdruck majestätischer Grösse, den Wolf sonst kaum erreicht



GOETHE

hat. Dennoch, welche Kunst der charakteristischen Details! Auf schwanken, labilen Akkorden*) ruhen die Verse:

Nirgends haften dann die unsicheren Sohlen.

Wie zu Erz gehämmert sind die Rhythmen der Worte:

Steht er mit festen markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten dauernden Erde.

Und das Nachspiel . . . Gewiss löst es in jedem die Empfindung aus, die „der dunkelgestirnte Nachthimmel“ in uns erregt. Es ist ein Aufblick in die Ewigkeit und Grenzenlosigkeit des Raumes. Dies macht der geheimnisvolle Orgelpunkt im Basse, das fortklingende D, zu dem sich über den ganzen Raum des Klavieres langsam pp-Akkorde hinabsenken. Hiermit hat Wolf dem Gedichte den Abschluss gegeben, der bei Goethe fehlt. Der Musiker konnte aussprechen, was dem Dichter unaussprechlich war.

Wir haben den Goethe-Band durchflogen und sein Vielfaches an objektiven Stimmungen gesehen. Aber dieses Vielfache klingt dennoch wieder zu einem Tone zusammen. War für Mörike, den Poeten der sieben Seligkeiten des Kleinlebens, dem zwar nicht Provinzialismus, aber doch Begrenztheit anhaftet, die Verborgenheit oder der Abschied typisch, so sind es für Goethe, den Allumfasser, den Führer von Jahrhunderten, Kolossalstücke, wie die drei letzten des Bandes. In diesem Zyklus klingt nicht die Traulichkeit und Heimlichkeit wie im Mörikeschen, ihn erfüllt nicht das Sinnierende, Herzlich-Deutsche, hier ist ein gehaltener Ton vernehmlich. Hier steht Wolf gleichsam auf höherem Postament. Seiner Goethe-Lyrik fehlt gerade, was Goethes Lyrik überhaupt fehlt, und nichts ist für Wolfs Wahrhaftigkeit bezeichnender. Denn „Goethe war zu sehr Weltbewohner, um sich in der Poesie der Ecken und Winkel des deutschen Hauses tiefer und gesondert vom Weltzusammenhange einzuleben . . . war eine zu feurig bewegte Kraft, um in träumerischem Hindämmern das Sinnig-Gemütliche des kleinen Kreises, des eingeschränkten Individuums zum treibenden Motiv eines poetischen Ganzen in sich werden zu lassen.“ **)

*) Übermässige Dreiklänge.
**) A. Bielschovsky, Goethe II. S. 410.

Auch von Löwe rühmt man, dass er seinem Goethe eine einheitliche Ausprägung gegeben habe; doch scheint er, wenigstens in der Lyrik, diese Einheitlichkeit durch eine gewisse Ungleichheit zu stören, die Max Friedländer mit vollem Recht hervorhebt.

Vielleicht darf man den Goethe-Kompositionen Wolfs noch eine grössere, als die rein musikalische Bedeutung zuerkennen. Ich meine: eine kulturelle. Denn seine Lieder fallen gerade in die Zeit der letzten Goethe-Renaissance, die Zeit, als das „Hin zu Goethe!“ die Losung eines Geschlechtes wurde. Das Verhältnis, in dem die Deutschen zu ihrem grössten dichterischen Genius stehen, hatte sich

SILHOUETTE ZU DEM SPANISCHEN LIEDERBUCH (GEISTLICHER BAND) VON ROLF WINKLER

nach längerer Lockerung wieder vereinigt und sein Kunstwerk wie sein Leben begonnen uns neu zu erwecken, wie eine wärmende, zeugende Sonne. Wie hätte Wolf sich dem entzogen? Und war es nicht ein hellerer, weiterer Horizont, unter dem er Goethe sah, hat er ihn nicht dargestellt, wie w i r ihn heute sehen? Wenn er ihn s o mit unserem Fühlen verband, dann gehört er auch zu Goethe, dann hat er die Kultur dieses Geistes mitverbreiten geholfen.

Öffnen wir hierauf das Spanische Liederbuch. Es schlägt uns ein heisser Luftstrom entgegen. In diesen Gesängen hat Wolf die zwei Welten gebildet, die die Seele Spaniens enthält: die religiöse und die erotische. Demnach zerfällt das Werk in geistliche und weltliche Gesänge, die einen auf die Gottesmutter mit dem Kinde, die anderen auf die glutäugigen Sennoras auf den Balkonen gedichtet. Das vierte Lied unter den geistlichen ist das Wiegenlied der Jungfrau Maria, eine Perle der spanischen Poesie. Schon vor Geibel hat es Melchior Diepenbrock (im Geistlichen Blumenstrauss aus spanischen und deutschen Dichtergärten, Sulzbach 1829) übersetzt. Seine erste Strophe lautet, abweichend von Geibel:

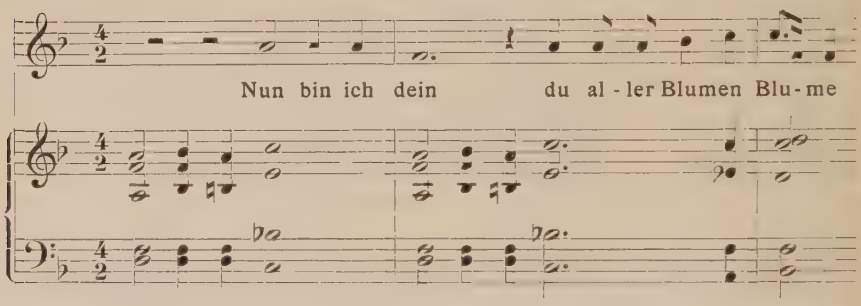
Die ihr dort wallet
Unter Palmen
Heilige Engel
Sehet, es schlummert
Lieblich mein Kind:
Haltet die Zweige
Sänftigt den Wind!

Dieses wunderbar rührende Gedicht stammt aus einem Schäferroman „Die Hirten von Bethlehem“ (1612), und sein Verfasser ist Lope de Vega, der „Goethe der spanischen Literatur“, wie ihn Grillparzer einmal nennt. Ein Genie und ein Henker. Als die Inquisition einen armen Mönch, dem der Irrsinn aus verglasten Augen stierte und der als Lutheraner und Calvinist und Sohn einer Jüdin für seine geistige Umnachtung litt, auf dem Scheiterhaufen verbrannte, stand Lope de Vega dabei und spielte den Aufseher und Festordner. Und was er als Dichter aussprach, „die Wunder des Katholizismus und die Grosstaten des spanischen Altertums, das Sagenhafte ihrer Geschichte, war seinem Publikum so geläufig, dass er anklingen konnte, wo er wollte und sicher war, in jeder Brust Verständnis und Widerhall zu finden.“*) Ein Künstler wie Lope war nur in einem Lande möglich wie Spanien, wo die Kastanien blühen und die Scheiterhaufen rauchten, wo der Glauben ebenso rohe Verbrechen als zarte Verse und glühende Bilder zeitigte, wo Kunst sich in Religion, Kultur

*) Grillparzer, Werke Bd. XIII. Studien zum spanischen Theater. S. 52.

in Kultus auflöste. Man denke an Murillo, den Maler der Wundervisionen und der Concepcionen, der diese Welt in lieben, freundlichen Tönen festhielt, und an Ribera, in dessen Märtyrerbildern nach R. Muther „der düster inquisitorische Geist der spanischen Hierarchie zum Ausdruck kommt".

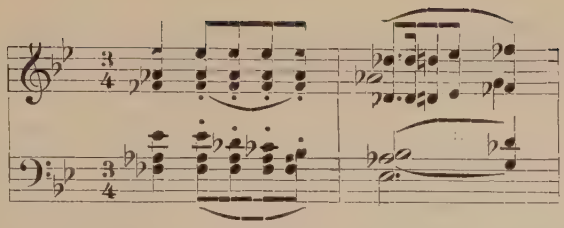
Hugo Wolf hat das Milieu dieser religiösen Kultur, den Charakter der katholischen Devotion unvergleichlich wiedergegeben. Man wird es fühlen, wie man die erste Seite der Geistlichen Lieder*) aufschlägt. Da steht ein Gedicht: Nun bin ich dein, du aller Blumen Blume.



Das Lied ist typisch. Welch eine Inbrunst sprechen die ungelösten Vorhalte aus! Der Septakkord auf c hat das ihm fremde a der Singstimme förmlich in sich eingesogen: es fällt nicht nach g, nein, es steigt sogar im zweiten Takte an. Man kann von einem Doppelakkord, einem Akkord, in dem sich zwei Persönlichkeiten durchdringen, füglich sprechen.

Und diese Vorhaltsüberschwenglichkeit charakterisiert alle zehn Lieder. Eine gleich inbrünstige Harmonik hat Wolf sonst kaum geschaffen. In No. VII „Mühvoll komm' ich und beladen" ist die Zerknirschung so gross, dass zwei gleiche Vorhalte gar nicht mehr gleichzeitig zurücksinken, sondern hintereinander herschleichen, als wagte der Büsser kein Glied vom Boden zu erheben.

---

*) Die zehn Lieder sind gleichsam nach der Zeitfolge der Begebenheiten, die sie darstellen, angeordnet.

Das es (Vorhalt zum Grundtone des des-moll-Sextakkordes) löst sich im Tenor zuerst, im Sopran erst im 2. Takt auf. Der Komponist kann gar nicht genug haben.

Und noch etwas. Fast in allen zehn Gesängen wechselt kaum der einmal angeschlagene Rhythmus, fast überall das gleiche rhythmische Bild, dieselben breit hingegossenen Rhythmen: $^4/_2$-Takt, $^6/_4$-Takt; bis auf IV, das Wiegenlied, mit seinem Palmenrauschen und dem Flüstern der ängstlich besorgten Mutter, sind alle Zeitmasse schwer und getragen, wie erstarrt. Bei jemandem, der wie Wolf die Rhythmen nur so aus dem Ärmel schüttelt, der ein Krösus an rhythmischen Einfällen war, muss dies auffallen: — die Grundstimmung ist es, die diese Eintönigkeit und Schwere verlangte, ja die selbst der Singstimme ihre Behendigkeit und Gelenkigkeit nimmt, und ihr auch die breitgeschwungene Linie bricht, wenn sie sich, wie in No. VII, wie auf den Boden gedrückt hinwinden muss.

Auch im Mörikeband fanden wir einen Kreis geistlicher Gesänge, aber wie anders klangen ihre Weisen, welch freie Menschlichkeit atmete dort aus! Im Schlafenden Jesuskind etwa eine leise Untermalung mit Orgelklang, Anfang und Schluss schlicht wie in deutscher Choralweise; und über der Karwoche wölbte sich schon ahndungsvoll der blassblaue Vorfrühlingshimmel, wenngleich Trauermelodieen das Herz des Sängers erfüllten. Oder man vergleiche religiöse Stimmungen bei Eichendorff und Gottfried Keller. In die dumpfe Andacht der Spanischen Büsser fällt kein heller Sonnenstrahl, wie hinter Klostermauern spielen sich die Szenen ab. Schwärmerische Inbrunst und selige Verzückung ist hier Charakterton und er ist so getroffen, dass man glaubt, Wolf sei sein „Spezialist“ gewesen.

Dieser Katholizismus hat etwas Überredendes, beinahe Agitatorisches, denn auch in den geistlichen Gesängen steckt die Kraft Wolfs, zu typisieren, und dies in einem Masse, dass Paul Müller geradezu

erklären konnte: durch diese Kompositionen sei ihm das Wesen des katholischen Mystizismus so klar geworden, wie das des protestantischen durch Bach. Für ars catholica solcher Art war Wolf freilich von Haus aus bestimmt, der er als Knabe im Konvikt des PP. Benediktiner zur heiligen Wandlung hinkniete, oder die Orgel zur Schulmesse spielte. Aber man irrte, wenn man das Katholischsein des Künstlers für eine Weltanschauung hielte. Es war nur eine künstlerische Macht, und so intensiv sein Katholizismus wirkt, er war in demselben Augenblicke zu Ende, wo das letzte geistliche Lied geschrieben war. Denn er ist nur eine neue Form des alten und neuen Wolfschen Prinzipes: wahr zu sein. Ganz anders bei Anton Bruckner. Die ars catholica dieses Wiener Meisters ist nicht minder charakteristisch, aber sie ist etwas Feierliches, Konfessionelles: sie ist Weltanschauung. Und gerade Bruckner ist ein Zeuge dafür, wie tief Musik und Religion zusammenhängen.*) Er hat als tiefgläubiger Christ das grosse Te Deum komponiert, nein: gebetet, und in seine weltliche Musik trat der Kirchenchoral ein, um von der Erde weg auf eine Welt da oben zu weisen, der wir alle angehören.

Wolfs Katholizismus hat nur künstlerische Funktionen, er ist nur starker Augenblick, nicht Bekenntnis; aber ich möchte nach meinem Empfinden sagen: sein Katholizismus ist rassiger.

Die 34 Weltlichen Lieder bilden ein Minnebrevier, auf dessen Blättern in allen Farbentönen, von den zartesten bis zu den grellsten, das Liebesleben südlicher Menschen festgehalten ist. Brennende Leidenschaft und Sterbensmüdigkeit, schalkhafte Anmut und spitzes Reden, jocoses Lächeln und dumpfes Trauern, Schmeicheln und Zanken, glühendes Begehren und vergebliches Schmachten, toller Jubel und schlaftötender Gram, Gewähren mit dem Auge, Versagen mit dem Munde. Nach der starren Ruhe der geistlichen Lieder wirkt das erotische Leben der weltlichen als Bewegungskontrast umso stärker. Naturbilder fehlen hier fast ganz, wie in den Italienischen Liedern; es werden nur Herzensgeschichten erzählt. Die Hidalgos, die sich hier aussprechen, scheinen im allgemeinen die Unglücklicheren zu

*) „ . . . es gibt keinen irreligiösen Musiker". Die Musik „hat unter allen Künsten die engste Beziehung zur Religion." Otto Weininger, „Geschlecht und Charakter". Wien 1903, S. 426 und 436.

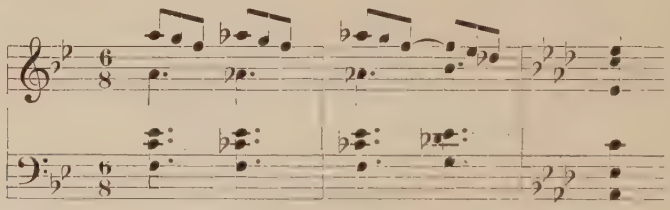
sein, denn, obwohl einer gesteht: „Von dem Weibe kommt uns allen Lust und Leiden“ — haben sie doch meist zu beklagen, dass die Liebe, wie ein spanisches Sprichwort sagt, eine Züchtigung Gottes sei. Drei Gesänge sind in die Opernwerke Wolfs übergegangen: „In dem Schatten meiner Locken“, das Frasquita singt, dann das zündende Lied eines Frauenkenners „Weil die Weiber Weiber sind“, das nun dem Corregidor in den Mund gelegt ist, und das andere, die Strophe eines Traumichnicht: „Ach ich habe sie verloren“, die in den Manuel Venegas eingefügt werden sollte, aber mit einem aussichtsvollen Fis-dur-Schluss, statt des verzagenden fis-moll-Schlusses.

Das Lied einer Emanzipierten: „Mögen alle bösen Zungen“ ist eine beliebte Konzertnummer geworden. Leider werden andere prachtvolle Gebilde wenig vorgetragen. So das verlangende: Und schläfst du mein Mädchen, das so eigentümlich auf die Zeit des kühlen, dämmernden Morgens stimmt. Oder das ekstatische „Geh Geliebter!“, wo der Liebesjubel über das Abschiedsweh hinrauscht, wo wir ein Paar wie Romeo und Julia zu sehen glauben, abermals hören, wie Wolf jubeln kann, wo wir das Finale eines grossen Opernaktes erleben, so dass wir die Posauneneinsätze angeben könnten. Welcher Hedonismus, welche Bluttemperatur!

Die Lieder dieses Cancionero sind, auch wo die Liebesschwüle noch so „südlich“ anmutet, echt deutsch. Keine Seguidilla, wie sie Bizets Carmen tanzt, keine Zigeunermusik nach spanischen Originalen, wie in Webers Preciosa. Es sind Spiegelungen des spanischen Lebens aus einem deutschen Geiste. Freilich zog das romanische Milieu Wolf Zeit seines Lebens magnetisch an. Er konnte stundenlang zuhören, wenn ihm der Prinz Bojidar Karageorgevics in Wien (1894) spanische Strassenlieder zur Begleitung der Gitarre vorsang, konnte zuhören wie ein Kind, das sich langsam einsingen lässt. Er war entzückt, als er die Tortajada in Wien tanzen sah, entzückt, als er ein italienisches Marionettentheater sah — es war in jener Sommer-Ausstellung, die unter dem Namen „Venedig in Wien“ beliebt wurde. Ob sich hier nicht ein „romanischer Blutstropfen“ wahlverwandt geregt hat — Chi lo sa?

Auf die Schicksale der spanischen Poesie in Deutschland hat er jedenfalls eingewirkt. Lang und tief hatte sich unsere Literatur mit

ihr beschäftigt: Herder übertrug Romanzen, Eichendorff (1840) den Grafen Lucanor des Don Juan Manuel, Grillparzer schrieb Studien zum spanischen Theater, Geibels Romanzen kamen 1843, sein und Heyses Liederbuch kam 1852 heraus. Aus ihm schöpfte Wolf, und seine Schöpfung ist eine Übersetzung so gut wie die anderen.

Als Wolf die Spanischen vollendet hatte, war es ihm, als seien diese Lieder das Beste, was er bis dahin zustande gebracht hatte. Eine Ansicht, die vollkommen zutrifft. Denn hier hat sich das Verhältnis der Musik zur Dichtung noch stärker verinnigt, so dass auch die Bauglieder und Verklammerungen des musikalischen Satzes der poetischen Absicht stärker dienen. Die knappere musikalische Formulierung ist die Folge. Selbst noch im Goethe-Bande lassen sich Spuren davon nachweisen, dass eine Modulation rein musikalischen Zwecken, etwa der Rückleitung in die Haupttonart, gelte. Man nehme: „Komm, Liebchen, komm!“ So herrlich dieses Lied ist, dessen Mittel-Motiv wie eine silberne Schleife flattert, — zwischen dem Vers: „Der schönste Schmuck ist doch der Musselin“, und dem Verse: „Und diesen hier ganz rein und silberstreifig“ — stehen zwei Klaviertakte, die keine andere Absicht haben, als von B-dur nach As-dur zurückzuführen:

Solche, rein musikalischen Bedürfnissen dienende Zwischenglieder finden sich in den Spaniern fast gar nicht mehr; eine Ausnahme bildet etwa „Im Maien“, das stellenweise ein wenig spatiös angelegt ist. Hier ist im Ganzen schon ein höherer Verschmelzungsgrad beider Künste gewonnen; ihr höchster sollte in den italienischen Liedern erreicht werden.

Wie wir fühlten, hat jeder Liederband seine eigene Physiognomie, je nach der dichterischen Unterlage, auf der er ruht. Es folgt dies

GOTTFRIED KELLER

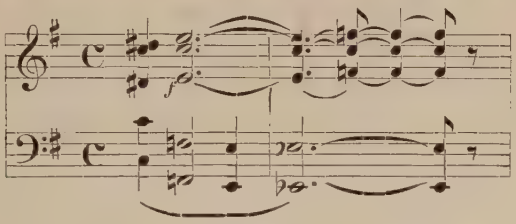
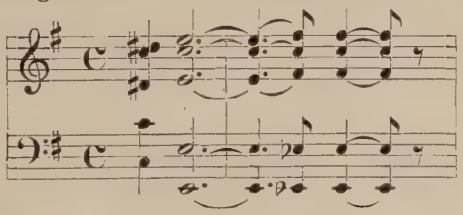
unmittelbar aus Wolfs persönlicher Art zu schaffen, und Schuberts sowie Schuberts Cyclen waren hier vorbildlich. Wer, gleich ihm, immer das Gehäuse öffnet, in dem die Seele der Dichtung schlummert, muss auch das Unwägbäre mitgewinnen, das die Psyche des Dichters macht. Und hiermit befindet sich Wolf ganz im Einklang mit dem gesteigerten dramatischen und Stylempfinden unserer Zeit. Obwohl man jeden Takt Wagners als den seinen erkennt, weil er ihm den persönlichen Stil eingeprägt hat, so verschieden ist doch jeder Takt aus der Tristanwelt und der Nibelungenwelt, weil diese Werke ihren eigenen sachlichen Stil tragen. Und wir fordern heute Stileinheit vom Theaterrepertoire, wie vom einzelnen Konzertprogramm, von den Aspekten künstlerischer Bauten, wie von lyrischen Kompositionen: aus einer starken Grundempfindung müssen sie Kontraste hervorstrahlen. Solange Lieder aus Anthologieen oder belletristischen Blättern komponiert werden, können sie, gesammelt, keine höhere sachliche Einheit bilden, als die, die ihnen der Buchbinder gibt. Nur die Versenkung in den Dichtergeist, die Kraft, ihn künstlerisch zu objektivieren, ergibt die Gesamtstimmung, die wie ein goldenes Gehäuse die Fülle der Einzelstimmungen umschliesst. Eduard Hanslick, dem unser modernes Empfinden unverständlich, wenn nicht unsympathisch war, hatte darüber gewitzelt: „Wolf betreibt die Liederkomposition nicht heft- sondern bandweise, darin ein Rivale des Grazer Balladenfabrikanten Martin Plüddemann . . . Wolf komponiert nicht Gedichte, sondern sozusagen ganze Dichter. Ein Band Goethe, 51 Gedichte (Preis 25 Mark), ein Band Mörike, 53 Gedichte (Preis 25 Mark).“ Kleine Bosheiten eines antiquarischen Geistes.

Dass diese innere Einheit nicht durch die äussere Form zerstört werde, in der die Zyklen erschienen, darauf sah Wolf mit Strenge. So drang er immer darauf, dass seine Verleger nicht Heftausgaben veranstalteten, sondern nur Band- oder Einzelausgaben. Mit B. Schotts Söhnen führte er deshalb förmlich Krieg. Als er hörte, dass die Spanischen auch heftweise im Handel erscheinen sollten, schrieb er, dass dies ursprünglich nicht die Absicht gewesen wäre, „da ich mich sonst veranlasst gesehen hätte, die Reihenfolge dieser Lieder in anderer Weise zu bestimmen, gewissermassen systematischer vorzugehen“. (An Dr. Strecker, 7. Februar 1891.) Er befürchtet, „dass die Heft-

ausgaben der Spanischen, da in ihrer Einteilung weder der Charakter der Stimme noch der poetischen Stimmung berücksichtigt wurde, nicht die gewünschte Wirkung tun dürften". (An Dr. Strecker, 21. Februar 1891.) Genau bezeichnet er alle Lieder aus Mörike, Eichendorff, Goethe und den Spaniern, die einzeln erscheinen könnten; die „unglückseligen Hefte", die die innere Einheit der Bände zerrissen, hat er stets verpönt. „Wer mich ganz kennen lernen will, kauft mit Vergnügen auch den Band", schrieb er noch 1895, um seinem künstlerischen Einheitsgedanken auch von der kommerziellen Seite zu Hilfe zu kommen. In der Tat: der praktische Niederschlag der Bandausgaben ist, dass man Wolf aus ihnen erst verstehen, seinen künstlerischen Charakter nachfühlen lernt, was aus ein paar Gesängen „in bunter Reihe" gewiss nicht möglich ist.

Es sollen uns noch einige rein musikalische Fragen beschäftigen, wozu einzelne Lieder als Musterbeispiele dienen mögen.

Am 12. April 1890 schrieb Dr. Emil Kauffmann in der Schwäbischen Chronik, in der er die Mörike-Lieder eingehend würdigte: Wolf sei der Sohn der Zeit, die einen Wagner und einen Brahms hervorgebracht habe. „Zudem ist Wolf noch ein junger Mann, in welchem sich noch vieles wird abklären müssen. Harmonische Härten und Freiheiten, zum Ausdrucke des höchsten Leidens verwendet, unvermittelte Dissonanzen, in ungelöster Spannung verharrend, welche auch den Vollblutswagnerianer mit verhärteten Ohren beleidigen müssen und welche sich da zeigen, wo Wolf von Wagner nicht immer zu seinem Vorteil beeinflusst ist, wie in den Peregrinaliedern und in den düsteren Gesängen Das verlassene Mägdlein, Seufzer — das sind einzelne Flecken an den sonst so reinen, reich glänzenden Tonbildern, welche der Gesamtwirkung keinen Eintrag tun." Am 21. Mai antwortete Wolf darauf. Die Zusammenstellung des grossen Meisters Richard Wagner mit Brahms berühre ihn unsympathisch. Die Besprechung der Mörikelieder habe ihm viel Vergnügen gemacht. Aber der Vorwurf: ungelöste Dissonanzenreihen zu begehen, könne ihm nichts anhaben, und zwar aus dem einfachen Grunde, „weil ich imstande bin nachzuweisen, wie nach der strengsten Regel der Harmonielehre jede meiner noch so kühnen Dissonanzen zu rechfertigen ist".

Ein durchaus wahres Wort. Wolf ist niemals „titanisch“, er trumpft niemals mit „Kühnheiten“ auf und „würzt“ nie. Seine Dissonanzen sind nicht kühn, sondern notwendig. Der Seufzer hatte es nicht nur Kauffmann, sondern früher schon dem Dr. Hans Paumgartner in Wien, ehemals einem Freunde Wolfs, angetan. Dr. Paumgartner, der Gatte der Kammersängerin Rosa Papier, war ein solider, sogar fortschrittlicher Musiker, komponierte selber fleissig und wirkte als geschätzter Begleiter öfters im Wagner-Verein mit. Als ihm Wolf eines Tags den „Seufzer“ zeigte, wo gleich zu Beginn die None f — wider alles Herkommen — unter die Oktave e gestellt ist, da erschrak Paumgartner; er konnte es nicht begreifen, er fand es „wahnsinnig“.

Aber packender lässt sich wohl das Aufseufzen der gequälten Seele, die den Herrn Jesus Christus lieben wollte und ihn nicht liebte, — musikalisch nicht darstellen. Wie mit eiserner Hand greift das schneidend-dissonierende f in die Harmonie hinein. Wäre Wolf weniger wahr und etwas mehr höflich gewesen, dann hätte er wohl — im Sinne Paumgartners — eine Harmonie wie diese erzeugt:

Dem Ohre wäre mit diesen glatten Akkorden allerdings die Mühe erspart worden, sich das dissonierende f klar zu machen, dagegen wäre aber auch die Charakteristik zum Teufel gegangen.

Noch mehr. Wolf will auch nachweisen, dass jede seiner noch so kühnsten Dissonanzen nach der strengsten Regel der Harmonielehre zu rechtfertigen ist. Auch das hält Stich. Er ist ein einfacher

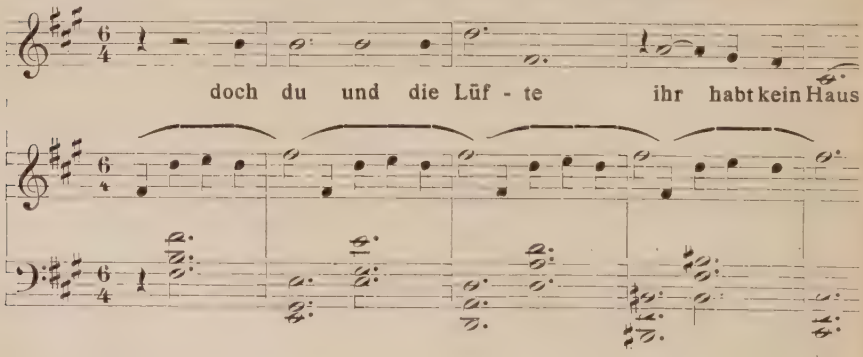
Harmoniker. Allerdings nicht einfach im Sinne eines Reichardt oder Neefe, obwohl es auch da an charakteristischen Freiheiten nicht fehlt, auch nicht einfach im Sinne des alten Albrechtsberger, der noch sieben strenge Regeln dafür aufgestellt hatte, wann eine Dissonanz ohne Vorbereitung eintreten dürfe, sondern einfach im Sinne unseres modernen, nachbeethovenschen Harmoniesystems. Er verwendet alles: das aufsteigende Modulieren, wobei die natürliche Schwerkraft der Töne überwunden wird, die erweiterte Tonalität, die der Musik neue Peripherieen gegeben hat, die freie Behandlung der Vorhalte, d. i. das „summarische Verfahren“ in der Tonkunst, die Alteration der Zusammenklänge, durch welche alte Bekannte verjüngte Gesichter bekommen. Nichts davon ist ihm fremd geblieben. Er ist ein moderner Musikdenker; aber nie arbeitet er ad libitum, nie ist er exzentrisch, sondern immer wahr, streng und schlicht. Masslos sind in der Regel nur die Dilettanten, mit Blendern arbeiten Spekulanten. Die Willkür bringt kein Kunstwerk hervor.

Je mehr man Wolf studiert, desto klarer wird, dass er nur zwei Gesetzen folgt, einem objektiven und einem subjektiven: jenen „Regeln“, die das moderne Tonsystem kennt, und jener Regel, die er sich selbst gegeben hat, d. h. wie er das im Dienst des Dichters verwendet, was ihm zur Verfügung steht.

Ein Beispiel. Der Dichter, auf dem Frühlingshügel ruhend, sucht verlangend die Liebe:

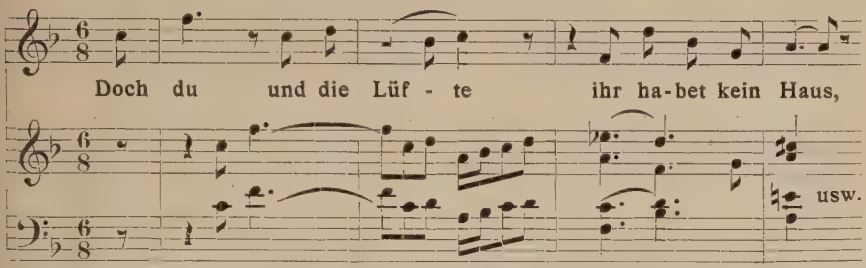
Doch du und die Lüfte,
Ihr habt kein Haus.

Unter einer „obstinaten“ Figur des Diskants gleiten die Bässe stufenweise, wie ohne Halt, in die Tiefe: „ihr habt kein Haus.“

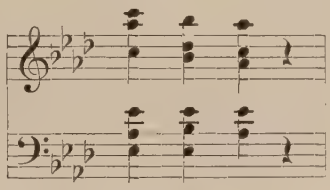


Durch diese Senkung der Bässe und den Kontrast der oben immer ruhig fliessenden Stimme gewinnt der Tondichter den Ausdruck des Verschwebens im unendlichen Raum.

Heinrich von Herzogenberg hat dasselbe Mörikegedicht — Im Frühling — komponiert (op. 40 No. 1), ein hübsches, sangbares Lied. Aber man vergleiche bloss dieselbe Stelle:



Beide Fassungen sind „korrekt“, die Wolfsche und die Herzogenbergsche. Doch die Wolfsche ist neu, die Herzogenbergs alt; die erste macht die Situation anschaulich, die zweite nicht.

Man gehe auf das hin Lieder durch wie: An den Schlaf mit den sterbensmüden Vorhalten, oder Wo find ich Trost? mit den schluchzenden Wechselnoten („Welche dereinst mit himmlischem Gedulden“), oder man belustige sich an dem Musikerwitz, mit dem Wolf im ersten Cophtischem Lied die Stelle fasste: Kinder der Klugheit o habet die Narren eben zum Narren auch, wie sich's gehört: Auf die modernen Alterationen folgt da mit einem Male die alte Schulkadenz, wie sie im Buche steht, wie sich's gehört:

Ob's nun dem Scherz oder dem Gefühle dient, Wolf schreibt nur das, was gerade notwendig ist; er beherrscht sein Material, nicht das Material ihn. Dass wir heute mehr zu hören gelernt und unser Ohr „leistungsfähiger“ geworden ist, als es vor Jahren der Fall war,

ist eben so bekannt, als es die entschuldigen mag, die Wolfs „Dissonanzen“ damals unerträglich fanden.

Die Farbenkraft der Wolfschen Lieder leuchtet auf den ersten Blick ein; wer sich aber einlässlicher mit ihnen beschäftigt, wird finden, dass die Farbengebungen nicht bloss geistreiche Einfälle sind, sondern aus poetischen Notwendigkeiten hervorgehen. Wolf ist geradezu der Poet der Tonart. Mit einer wunderbaren Sichtigkeit wählt er aus der Palette der Tonarten die, die die Grundfarbe des Gedichtes gibt, und mit ebenso sensibler Hand die, die Kontrast gibt, ja durch die Kombination der Tonarten erreicht er die wunderbarsten Farbenkadenzen. Die eisglitzernde Nixe Binsefuss bewegt sich in dem kalten Mondlicht — a-moll, — das heisswangige junge Ding, das sein erstes Liebeslied singt, trägt lichte Mädchenfarben: A-dur. Das wirkt suggestiv. „In der Frühe“ vereinigt wahre Farbenakkorde: Morgenlicht und Leben fluten von allen Seiten in die Kammer. Wolfs Empfinden für Beschattungen und Belichtungen, das Farbenspiel der Kreuz- und B-Tonarten ist — von den Jugendliedern abgesehen — so untrüglich, dass er niemals durch falsche Wahl der Tonart die unrichtige Beleuchtung gegeben hat.

Das Elfenlied geht aus F-dur. Es beginnt aber mit einem Oktavenruf auf Es: eine fremde Stimme hat den kleinen Luftgeist gerufen. Nun bewegt der Elfe sich zierlich von dannen. Längeres F-dur. Sein Motiv — der Oktavenruf — bekommt Füsse; Der Elfe schwebt zu Glühwürmchens Haus. Da fällt rotgelbes Licht heraus in die dunkle Sommernacht. Es tritt G-dur im Mittelteile ein. Jetzt stösst der Kleine mit dem Kopf an harten Stein; nun hat er genug. Er schwebt davon durch die Nacht: es tritt sogleich wieder F-dur ein. Das Nebeneinander der drei Tonarten F-G-F gab dem Notturno das sprechendste Kolorit. Es entstanden drei Szenen, und die mittlere war die beleuchtete. G gab den hellen Schein; die dunklere F-Stimmung am Anfang und am Ende half ihn noch erhellen. Die Wahl der einen bedingte die Wahl der anderen Tonart.

Aus solchen Gründen lässt sich ein Wolfisches Lied in der Regel auch nicht transponieren: seine Tonart ist nicht Zufall, sondern Notwendigkeit. Im Elfenlied hätten Es-F-Es, oder G-A-G bei weitem nicht mehr dieselbe Anschaulichkeit. Es ist daher auch schwer ver-

ständlich, dass Wolf, wie Frau Gertrud Lambert meint, der Transposition seiner Lieder nicht grundsätzlich abgeneigt war. Ich verstehe wenigstens die in den Süddeutschen Monatsheften (Maiheft 1904) abgedruckte Briefstelle gerade umgekehrt. „Bezüglich der transponierten Lieder — natürlich für tiefere Stimme — kann ich gegenwärtig nichts bestimmtes mitteilen. Vorläufig besteht nur die Absicht transponierte Ausgaben zu veranstalten. Sobald diese Angelegenheit spruchreif sein wird, sollen Sie davon verständigt werden. Also noch ein bisschen Geduld.“ Aus allem höre ich nur das Nein; zwar ein höfliches, aber mindestens ein dilatorisches Nein. Grundsätzlich stimmte Wolf der Transposition eben nicht zu und er mag sich vielleicht aus praktischen Rücksichten entschlossen haben, den Liebhabern oder der „illustren Sängerbagage“ hie und da einen Gefallen zu tun. Der Brief vom 4. Mai 1898 erscheint mir auf keinen Fall beweiskräftig genug zu sein. Ein transponiertes Lied ist nicht mehr vollends wahr.

Die Farbenstrahlungen Wolfs kommen aus der Meisterschaft her, mit der er die moderne Tonalität beherrscht, und hier ist er mehr als sonst der Sohn der Zeit, die einen Richard Wagner hervorgebracht hat. Im Jahre 1752 konnte d'Alembert in seiner berühmten Darstellung des Rameauschen Systems noch erklären: „Man muss . . . beachten, dass das Ohr, welches sogleich von der Haupttonart eingenommen wird, allezeit begierig ist, solche wieder zu hören. Je weiter sich also die Töne, worinnen man ausweichet, von dem Haupttone entfernen: desto kürzere Zeit muss man sich darinnen aufhalten.“*) Was zweifellos Wahrheit ist. Auch wir haben ein starkes musikalisches Heimatsgefühl, auch wir wollen nicht von ruhelosen Modulationen herumgetrieben werden, so dass wir nicht mehr wissen, wo wir zu Hause sind; unser Ohr verlangt nach einem Zentrum zurück. Aber wir sind ein Geschlecht von anderen Nerven, anderer Sprache, anderem Ohre. Wir haben's nicht mehr so eilig, wie man es zu Rameaus und d'Alemberts Zeiten hatte; wir vertragen schon etwas mehr. Denn unser Heimatsgefühl ist stärker geworden: es hält die grösseren Entfernungen aus und gerade, wenn wir recht lange

*) Übersetzung von Fr. W. Marpurg. Leipzig 1757. S. 21.

in der Fremde weilten, klingt uns der Hauptton doppelt so schön, kehren wir zu ihm zurück. Ja, unsere Musik hat die Kraft, „in einem grösseren Tonsatze die Verwandtschaft aller Tonarten im Lichte einer besonderen Haupttonart“ vorzuführen, wie Richard Wagner hundert Jahre nach d'Alembert meinte.

Und ein moderner Komponist wie Wolf weiss diese Kraft zu handhaben. Da rollt er langsam eine Tonart auf; wir ahnen noch nicht, wo wir sind, wohin wir zielen. Nun berührt er sie flüchtig, entweicht ihr, kreuzt sie wieder, kreist um ihr Zentrum und mit einem Male taucht er in ihren vollen Strom unter und lässt uns ihre Schönheit ausgeniessen.

Ein Beispiel. Da sitzt der Dichter in göttlicher Weinseligkeit in der Schenke und kramt die buntesten Wahrheiten aus: „So lang man nüchtern ist, gefällt das Schlechte.“ Da wird denn auch die Musik „angeheitert“ und närrisch wie die Logik des Zechers springt sie durch alle Töne, beginnt in a-moll, läuft über H-dur, setzt über g-moll weg, um in prächtigem D-dur auszutollen: dem Haupttone, der jede Strophe schliesst. Oder: im Spanischen Liederbuch steht eine köstliche Sprühteufelei. Ein übersprudelndes Frauenzimmer quält ihren Amante mit Fragen: Seid Ihr es feiner Herr, der da jüngst so hübsch gesprungen und gesungen? In G-dur beginnt sie die Recherchen; in allen Tonarten hält sie dem armen Teufel seine Sünden vor. Immer von einer anderen Seite kommt sie: Seid Ihr's, der . . .? Aber jedesmal, wenn sie ihn erwischt hat: „Ja, Ihr seid's, der . . .“ biegt sie wieder fein nach G — dem Haupttone — zurück. Eine Identitätsfeststellung von überzeugender Kraft.

Selbst im lockersten Gefüge klingt bei Wolf der Hauptton vor. Der ganze Feuerreiter steht in h-moll, trotz der bewegtesten Situationen, und nie ist gegen die innere tonale Geschlossenheit gesündigt. Was für Bezirke wir auch durchkreisen mögen, das Ohr ist immer orientiert. Und keine Ausweichung ohne dichterischen Grund; ja es gibt Stücke, die kaum einmal aus dem engsten Kreis der Tonart heraustreten, wenn die Situation sich eben nicht ändert. Gelegentlich der Aufführung des Feuerreiters und des Elfenliedes in Berlin 1894 zeigte E. O. Nodnagel seine Lieder Hugo Wolf; darunter auch eines: „Zauber der Mondnacht“, das Nodnagel kurz nach der Bekanntschaft

mit Wolfs Kunst in seinem Sinne geschrieben hatte. Bei einer Ausweichung fragte Wolf plötzlich: Warum modulieren Sie hier? und machte den Komponisten, der sich gerade auf diese „stimmungsvolle“ Modulation etwas zugute getan hatte, mit Wagners Grundsätzen bekannt, wie er sie in seiner Abhandlung „Vom Dichten und Komponieren“ formuliert hat.*)

Mit der Erweiterung der Tonalität wurden die Peripherien der Musik vergrössert: man hat neue Kontinente entdeckt und sie den alten angegliedert. Von allen Neu-Verwandtschaften seien hier nur die Terzenverwandten erwähnt, so recht die Kinder des 19. Jahrhunderts.**) Wie reich ist durch ihre Einverleibung das musikalische Verkehrsleben geworden! Nun können wir unserer soliden Tonika C als Nachbarzonen As und E geben, der Oberdominante G die Gebiete Es und H zuteilen, der Unterdominante F die Bezirke Des und A, und alle diese Zonen lagern sich als ein grosser Kreis um das eine Zentrum C. Wie weit ist der Horizont von C-dur damit geworden! Welch unbegrenzte Möglichkeiten von Rückungen und Wanderungen, von Färbungen bis zur zartesten Sprenkelung, von Licht-Intensitäten und -Abnahmen! Man kann E-dur, man kann As-dur nach C projizieren und um wieviel beziehungsreicher ist nun die Tonart geworden, um wieviel hat sie an Plastik mehr gewonnen. Denn E klingt anders, wenn es aus C heraus gedacht ist, als wenn es nur in seinem eigensten Kreise klingt. Wolf hat diese neu eroberten Gebiete ganz okkupiert und das Originelle liegt in dem Gebrauche, den er davon für die lyrische Vokalmusik macht.

Man höre als Muster- und Meisterbeispiel das Jägerlied von Mörike, oder man betrachte Auf einer Wanderung, ein Lied, das eine

*) Mitteilung Nodnagels. Die Szene fand im Musikzimmer der Villa Lipperheide statt. Wolf sah viele Lieder Nodnagels durch, lobte und tadelte. „Aus der einen Frage von Wolf habe ich mehr gelernt, als in den zwei Berliner Hochschuljahren zusammen“, fügte Nodnagel der Mitteilung hinzu.

**) Wer sich für die Arten und Grade der neuen Verwandtschaften interessiert, wird mit Gewinn G. Capellens „Musikalische“ Akustik (1903) studieren. — Was die Terzenverwandten betrifft, so wurden sie von Bach schon vorgebildet, von Beethoven und Schubert eingeführt, von Wagner und Liszt ausgebildet. Gerne wurden sie auch schon von den französischen Opernkomponisten (Spontini, Meyerbeer) verwendet.

wahre Apotheose der Farbenharmonien ist, und einen Glanz ausstrahlt, der nur durch die Terzenverwandten erreicht wird. Gleich zu Beginn leuchtet der rote Abendschein ruhig dem Wanderer entgegen; das Lied steht in Es-dur und die neue Farbe kommt aus dem einfallenden Ces-dur-Akkorde. Besonders schön ist aber der Mittelteil in B-dur. „Ach hier, wie liegt die Welt so licht“: — B-dur. „Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle: — D-dur. „Rückwärts die Stadt in goldenem Rauch“: — Fis-dur. „Wie rauscht der Erlenbach“: — wieder B-dur.

Nun eine chromatische Aufwärtsbewegung, Steigerung und Verkürzung des Grundmotives: „Ich bin wie trunken, irr'geführt.“ — Da, mit einem Schlage wieder in prachtvoller Breite Es-dur, die Haupttonart, in doppelter Klangschönheit: „O Muse, du hast mein Herz berührt mit einem Liebeshauch!“

Die durch B-dur, D-dur, Fis-dur und B-dur hinentwickelte Melodik des Mittelteiles fällt also nicht aus dem Haupttone (B) und welch farbiges Spektrum bricht hervor! Es ist hier die Tonika B, von ihrem Oberterzklang D und ihrem Unterterzklang Fis (Ges) begleitet, der diese Farbenkadenz zuzuschreiben ist:

Fis (Ges) — B — D

Und so ist es, dass diese Szenen in einen Glanz getaucht sind, wie ihn das farbentrunkene Dichtergemüt gesehen hat: als ob man auf das Städtchen nach einem erfrischenden Gewitterregen hinabsähe, am Himmel fern der Regenbogen.

Mit der Einbeziehung neuer Verwandtschaften wurden die Horizonte der Tonkunst erweitert, sind dem Künstler ungeahnte Verkehrswege erschlossen worden. Mit der neuen Chromatik hat die Musik ihr Inneres vertieft, hat sie ihr Seelenleben ungeahnt bereichert. Von jeher war die Chromatik das angefeindetste Geschlecht unter den Geschlechtern und sie führte einen langen Existenzkampf gegen die Theoretiker. In der Kunstsprache der Alten hiessen ihre farbigen Nebentöne bezeichnenderweise chordae elegantiores, und ein Rauhbein wie Mattheson wetterte gegen sie, was Platz hatte: für ihn hatten sie bloss die Bedeutung einer Essigsauce, in der das Gericht schwamm, nur die Funktion der hors d'oeuvres des Schmauses. Die 7 diatonischen waren die Haupttöne, das Essentielle, alles andere nur acci-

dentiell. Auch Rousseau, so liberal er sonst dachte, warnt in seinem Dictionaire noch vor einem chromatischen Zuviel, und zwar in Anbetracht der Energie dieses Geschlechtes, das wie ein delikates Gericht nicht verschwendet werden dürfe. All das hatte ja seinen guten historischen Grund. Aber die Chromatik war längst zu einer neuen musikalischen Macht geworden, und die Schulmeister hörten nicht auf, sie zu brandmarken. Die bezeichnete Theorie, man könnte sie die „Gewürztheorie" nennen, zieht noch durch das ganze 19. Jahrhundert hin und fand einen ihrer letzten Vertreter in dem Wiener Hasel, der 1892 die Chromatik als quantité negligeable, als Schnür- und Bortenwerk am Rock, als die Feder am Hut, die Tapete an der Mauer, den Pfeffer in der Suppe bezeichnet. Und Hand in Hand damit ging die ältere Kritik, die in ihrem ästhetischen Schulsack nur die sieben soliden Töne der diatonischen Skala mitführte, und nur sie als legitime hörte, nur sie als musikbildend fühlte. So etwa wie es bei Gottfried Keller von den Tönen der alten Griechenskala heisst:

„Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise,
Unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise.
In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder."

Die 5 Nebentöne waren nur die Ausnahmetöne: die Chromatik hatte nur dekorativen Wert.

In die Morgenröte einer neuen Zeit hatte schon Simon Sechter gesehen, der weitestblickende theoretische Kopf Wiens nach J. J. Fux, derselbe Sechter, dem so oft das Zöpfchen angehängt wird, der sich aber rühmen konnte, eine Legion bedeutender Musiker erzogen zu haben. War doch selbst Schubert gesonnen, bei ihm Stunden zu nehmen, und wurde nur abgehalten — durch seinen Tod, hat doch Anton Bruckner bei ihm das Handwerk erlernt und wurde ein Phänomen der neuen Harmonik. Josef Schalk kam auf diesen Gedankenkreis, und auch Hugo Wolf hatte „Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass usw. usw." gekannt — er fand das Buch in Ecksteins Bibliothek und las es mit Interesse.

Aber was sollte ihm Sechter, der täglich zum Frühstück seine Fuge schrieb? „Wie derjenige, der lange nicht bei seiner Geliebten

war, sich nach ihr sehnt, so sehnen wir uns nach der Fuge" — lautete der Text eines seiner Fugenthemen. Was sollte Wolf mit dem Dogma, dass jeder chromatische Satz auf einem diatonischen fusse? Dass die Chromatik ihre Hilfstöne nur aus einem ganz engen Verwandtenkreis requirieren könne? Dass diese Hilfstöne ihre genauen Vorschriften mitbrächten, was Haltung und Fortschreitung anbetrifft? usw. usw. Was sollte ihm dies militärische Dienstreglement der Harmonie, so sehr es schon die Moderne vorbereitete?

Simon Sechters Hauptwerk war 1852 erschienen. 1859 entstand ein anderes Hauptwerk: Richard Wagners Tristan. 1883 hörten ihn die Wiener zum ersten Male im Hofoperntheater. Ein althöriger Kritiker beklagte „das verruchte ges", das der Hirt in seiner Schalmei habe — g wäre offenbar „schöner" gewesen — aber welche Welt offenbarte da ihren Zauber auf die Jungen! Wenn Wolf den Klavierauszug des Tristan las, sah er mit dem hellen Auge des Künstlers den Geist der neuen Chromatik. Hier war das Buch einer neuen Tonverfassung. Eine Urkunde, nach der es keinen Unterschied mehr gab zwischen den 12 Tönen einer Skala. Alle waren gleich. Alle 12 Vollbrüder. Es gab nicht fünf Stiefbrüder mehr. Und alle 12 waren freie Herren, die sich ungeniert bewegen, sich ungeniert verbinden durften. Alle konnten Akkordfundamente tragen, alle aus Nachbarzonen und Verwandtenkreisen fremde Halbtöne einladen: die Welt stand ja offen, es galt die Freizügigkeit, galt die „freie Liebe". Da gab es in C-dur einen Halbton gis, das erhöhte g. Aber aus E-dur wanderte auch ein Ton dieses Namens ein, aus As-dur kam ein as; und alle drei klangen ganz gleich. Aber alle drei waren doch verschiedene Naturen, denn ihre Seelen bestanden aus verschiedenen Schwingungen.

Da jedoch auf austemperierten Instrumenten, also etwa auf dem Klavier, nur 12 Klänge vorhanden sind, so wurden sie vieldeutig. Jeder Halbton konnte unter demselben Namen zwei, drei verschiedene Persönlichkeiten verbergen, es konnte gleichsam jeder in die Haut eines andern schlüpfen, oder, wie die Theorie diese Proteusnatur nennt: umgedeutet werden. Und jedesmal, wenn der Halbton sich verwandelte, wirkte das auf seinen diatonischen Vormann zurück. Das g vor dem erhöhten gis war Quinte, vor dem E-dur-gis wurde

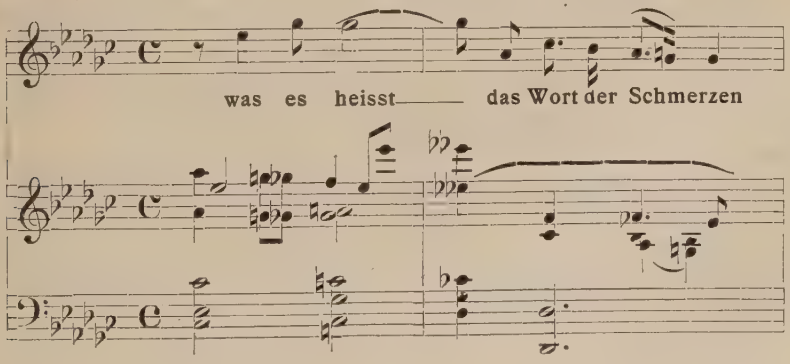
es Leiteton der Terz, vor dem as Leiteton oder Vorhalt. Das war vor allem etwas für den Sänger, der es ja in der Gewalt hat, höheres und tieferes gis, oder as und gis zu differenzieren, wenn er feinfühlig ist. Das war aber auch ein königlicher Gewinn für den Klavierkomponisten, der, wenn er auch nicht konnte, was der Sänger, doch nun Töne zur Verfügung hatte, die sich inniger vergesellschafteten, die reichere Inhalte bekommen hatten, durch ihre vielfältigeren Beziehungen sozusagen mehr erlebten, mehr aussagten, feinerer Empfindungen fähig waren, kurz: die unbegrenzte Möglichkeiten geschaffen hatten. Welche wunderbare Dialektik ergab sich, wenn man die Stimmen der Akkorde auflöste und in chromatischen Melodieen hinziehen liess, welche wunderbare Gefühlsbewegungen und Gefühlsschwankungen, Gefühlsfärbungen offenbarten sich, wenn man die Halbtöne in ihren Veränderungen schillern liess, welch wunderbarer Apparat ergab sich für intime Seelenstudien, für die musikalische Psychologie.

Mit der modernen Chromatik hatte die Tonkunst das bekommen, was zu haben man dem Leben der letzten Jahrhunderthälfte überhaupt nachrühmt: die Nerven.

Am 31. März 1888 schrieb Wolf das tiefergreifende „Lebewohl!“ Es sind die Abschiedstränen, die Mörike seiner kleinen Braut Louise Rau nachgeweint hat, als sie von ihm ging.

„Lebe wohl!“ Du fühlest nicht,
Was es heisst, dies Wort der Schmerzen.

Was sich nicht mehr mit Worten sagen liess, das sprachen die Töne aus, deren Seele nun so unendlich reicher geworden war.

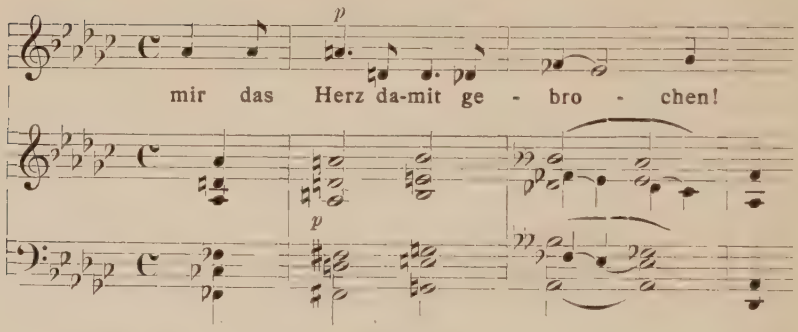


In das hohe ges der Singstimme schrieb Wolf eine Welt von Schmerz; denn dieses ges hat zwei Schicksale. Zuerst ist es Septime, im nächsten Takt wird es Vorhalt. Seine Dissonanzspannung löste der Komponist nicht auf, sondern erhöhte sie; der Ton erlebt ein inneres Creszendo von Sept zu Vorhalt, es ist gleichsam eine Synkope des Klanges. Der Krampf steigert sich. Das ges wird von der Singstimme überhaupt nicht aufgelöst (im Klavier folgt später ein f), der Ton reisst förmlich ab: es ist unaussprechlich, was ein Abschiednehmen heisst.

So nimmt die Singstimme die Schicksale des Tones ges in sich auf: ein Seelenschicksal.

Am Schlusse flüstert die Stimme:

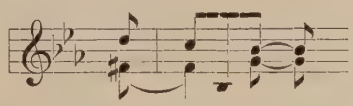
Lebe wohl! Ach tausendmal
Hab' ich mir es vorgesprochen,
Und in nimmersatter Qual
Mir das Herz damit gebrochen.



Auf das Wörtlein Herz tritt plötzlich geheimnisvoll der Sext-Akkord von D-dur ein, mitten in der nach Des-dur sich lösenden Schlusskadenz:*) Wie hatte einst dieses Herz so voll und froh geschlagen. Im nächsten Takt die herabgepressten, dissonierenden chromatischen Töne bb (Non) und fes (Sext); die Singstimme schluchzt:

*) Dieses D-dur ist nichts als der chromatisch tief alterirte Unterdominant-Akkord (Sixte ajoutée, Ges b es) von Des-dur. fis-D-a statt Ges-bb-eses. Man beachte den Schluss der Singstimme: ges, die Septime. Auf einer Consonanz hätte sich mit dem Worte gebrochen auch nicht schliessen lassen.

dies Herz ist nun gebrochen. Alles Blut ist ihm entwichen. — Das wirkte der Zauber der Chromatik. Er ist weggeblasen, so wie man diatonische und nicht mehr chromatische Töne denkt. Man versuche es lieber nicht.

Aber die Chromatik hat noch ein zweites Talent. Gerade in ihrer Sensibilität ist sie es, die die Diatonik noch urwüchsiger, kraftvoller und gesünder erscheinen lässt, und Wolf zögert nicht, diesen Kontrast zu plastischen Bildern zu verwerten. Ein besonders zartes Beispiel bietet No. 8 des Italienischen Liederbuches, das wir wohl vorgreifend zitieren dürfen. „Nun lass' uns Frieden schliessen, zu lang ist's schon, dass wir in Fehde leben." Das Lied bewegt sich nicht aus Es-dur heraus. In der Tiefe ruht fast immer, verankert wie ein Orgelpunkt, das Es, und ein wunderbarer Frieden geht von dieser Ruhenote aus. Alles ist diatonisch gehalten. Nur ein leises Chroma meldet sich schmeichelnd hier und da: das fis, das ins g strebt, um mit b eine süss vereinte Terz zu bilden. Der Geliebte bittet: lass uns Frieden schliessen! Diese wenigen Noten, die immer wiederkehren, fast in jedem zweiten Takt:

sind das Symbol des Liedes. Sie halten Krieg und Frieden in den Händen. Eine Wirkung der Chromatik, wo sie mit der Diatonik kombiniert wird.

Auf demselben Kunstmittel beruht im Spottlied die plastische Figürlichkeit des dekadenten Herrn Barons, und des gesunden Bürgerkindes, des Schauspielers.

Und wie diese Kombination im einzelnen Liede, so wirkt sie auch im Nebeneinander der Lieder im ganzen Bande. Welch köstliche gesunde Morgenfrische geht von der Fussreise aus, die fast nur die Urschritte der volkstümlichen Harmonie kennt; wie prall und pausbäckig ist das Kerlchen, das das Selbstgeständnis singt: „Ich bin meiner Mutter einzig Kind, und weil die anderen ausblieben sind . . ."

Daneben das Katerlied Zur Warnung mit den übermässigen

Dreiklängen in wackeliger Quartsextlage; wie schleicht das alles in müder Chromatik hin — die vertonte Übernächtigkeit. Und wieder die übermässigen Dreiklänge in der Nimmersatten Liebe. „Das Mädchen", meint der Dichter, „hielt in guter Ruh, wie's Lämmlein unterm Messer" — aber diese geschwätzigen Akkorde verraten die süsse Spannung, die im Mädchenbusen war, als Mund an Mund geriet.

So lässt die nervenfeine, neue Chromatik das berühren, was jeder Seele zu unterst und zu innerst sitzt.

Wolf hat die übermässigen Dreiklänge freilich nicht erfunden; wir wissen noch, wie uns geschah, als wir sie zum ersten Male von Brünnhilde auf dem Felsen in die Lüfte jauchzen hörten. Aber neu erfunden ist die Anwendung, die er von diesen aus zwei Körpern zusammengeschraubten Akkorden und ihrer inneren Federkraft machte. Ebenso hat Wagner das mächtig gequaderte diatonische Walhallmotiv — es ist eine einfache Schulkadenz: I, IV, I, V, I — den nervös zuckenden Chromatismen Loges gegenübergestellt. Und im ersten Satze der Romantischen Symphonie türmt Bruckner aus schlichten Dreiklängen den Choral auf, der in seiner Erhabenheit den grandiosen Gegensatz zur ringenden Chromatik der Durchführung bildet. Alle Feinbeziehungen der Chromatik, wie wir sie bei Wolf kennen lernten, sind von Wagner ausgegangen; aber er wendete sie nicht an wie Wolf, weil er für die grosse Bühne dachte und schrieb. Von derselben Gesundheit wie die Wagners und Bruckners ist auch Wolfs Chromatik, nur ist sie von feinerer Artung: sie ist umgebildet für die Bedürfnisse des lyrischen Kunstwerkes, und das vermochte Wolf, weil er eine Persönlichkeit war. Benützt er doch auch ältere Linienchromatik, wo er ihrer als notwendigen Ausdrucksmittels bedarf: man höre das Jammern der drei Halbtöne im Tambour: „Ach weh, ach weh!"

Und um auch in der Harmonik seiner Universalität die Krone aufzusetzen, greift Wolf über die modernste Chromatik zurück auf den alten Kirchenton, so wie es Wagner und Bruckner gelegentlich, Brahms sehr oft getan. Es sei an die eigentümliche Weise erinnert, die er Auf ein altes Bild gesungen hat, eine Weise, die bis auf den neuzeitlichen Dur-Schluss wie das (transponierte) hypo-äolische Tongeschlecht klingt: es liegt wie Patina auf diesem Gedichte.

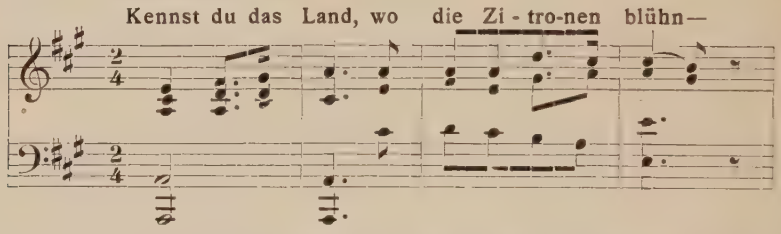
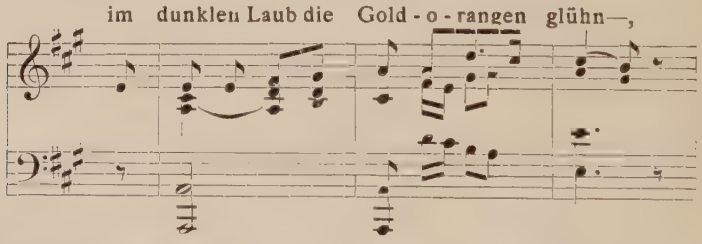
Die Darstellung aus dem Geiste der modernen Harmonik, namentlich der Chromatik, erklärt auch am deutlichsten, wodurch sich Wolfs Goethe- und Mörikelieder von den Vertonungen älterer Meister unterscheiden; unsere Harmonik ist ja ein Stück unseres Seelen-, unseres Kulturlebens. Schon für das Auge ergibt sich ein feiner gezeichnetes, „komplizierteres“ Notenbild. Man vergesse nicht, dass es oft ein Zeitraum von 100, mindestens aber einer von 60 Jahren ist, der Wolfs Komposition von Goethes Gedichten trennt, mindestens ein Zeitraum von 80 bis 50 Jahren, der seine Vertonung von einer Beethovenschen, Schubertschen oder Löweschen trennt.*) Und solche Entfernungen lassen sich nicht verwischen, denn jeder Künstler überträgt sich und die Empfindung der Zeit, wenn nicht die der Zukunft in sein Werk. In ihrer Geistigkeit und Technik sind Beethovens und Schuberts Goethelieder auch „moderne“ Musik gewesen. Wenn Beethoven 1810 seine Mignon der Bettina „scharf und schneidend“ vorsang, „dass die Wehmut auf den Hörer zurückwirkte“, so war sie von Affekten ähnlich bewegt, wie es Wolfs Freunde waren, wenn er ihnen 1890 seine Mignon vorsang. Die Technik der Künste steht nicht stille, sondern verändert sich, wie sich das Empfindungsleben ändert, aus dem sie hervorgeht. Eine Szene wie die, wo Leonore und Florestan jubeln: „O namenlose Freude!“ konnte Gluck nicht darstellen, und eine Seelenhandlung wie die im zweiten Akte Tristan war ohne die Chromatik nicht möglich. So schaffen neue Gefühlswelten auch das Bedürfnis nach neuen Techniken. Es gibt starke Geister, die trotz ihrer Vergangenheitstechnik noch auf uns wirken: Gold schimmelt nicht; aber wir können keinem Künstler, der mit uns lebt, zumuten, sein Gold nach alten Mustern zu schmieden.

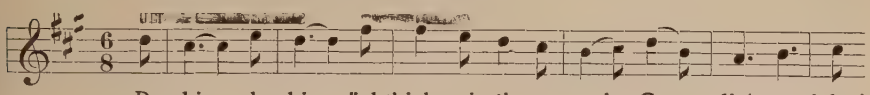
Und Wolf war ein Kopf, in den sich die Summe dessen hineinkonzentrierte, was die Zeit an Musik erlebt hatte. Als einmal von einer Sängerin an einem Abend vier Mignonlieder vorgetragen wurden,

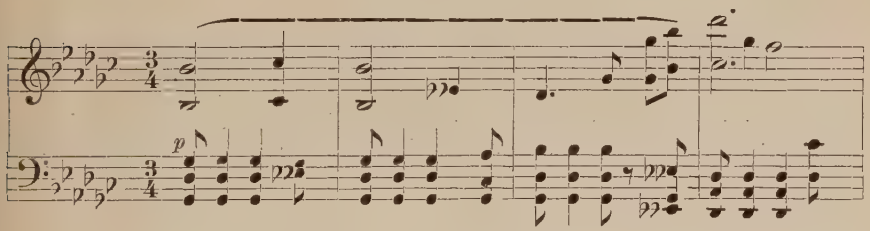
---

*) Goethes Prometheus entstand 1773, erschien 1785, und wurde komponiert von Reichardt (1809), Schubert (1819). Goethes Ganymed erschien 1789, von Schubert 1817, von Loewe 1836 oder 1837 komponiert. Mignons Gesang (1795) von Beethoven aus dem Jahre 1810 datiert, von Schubert 1816 geschrieben. Wolfs Goethelieder entstanden 1888—1889. — Mörikes Fussreisse, Nimmersatte Liebe, Lied vom Winde, entstanden 1828 — und wurden von Wolf 60 Jahre später vertont.

die von Beethoven, Schubert, Liszt und Wolf, zeigte es sich, wer stark war. Nur zwei kamen überhaupt in Betracht. Schuberts Mignon machte uns wenig Eindruck, schon wegen der sinkenden Modulation bei dem Aufschwung: „Dahin, dahin!“ Liszts etwas nobel gekleidete Mignon sang eine moderne Konzertarie.*) Beethovens Mignon schien dagegen von einer Empfindungskraft erfüllt, die sie trotz einer gewissen Schwere der Technik schön erhielt; Wolfs Mignon aber empfand, was wir mit ihr empfinden. Es war unsere Mignon. Hören wir Beethoven und Wolf nebeneinander an.

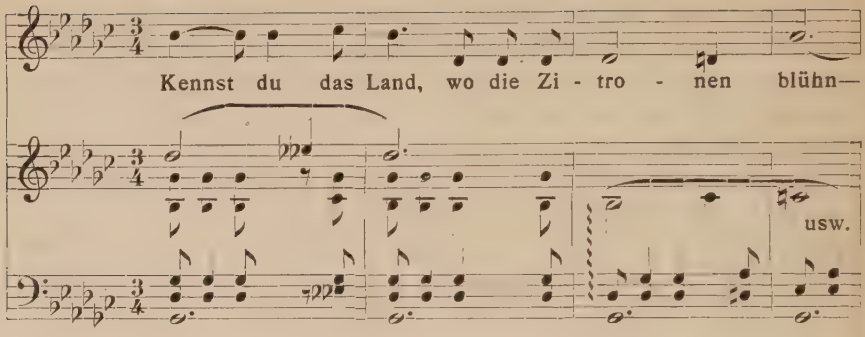
Wolfs Mignon ist wie die Beethovensche strophisch gegliedert, doch ist jede Strophe selbst wieder, je nach dem Inhalt, verändert. Beethoven beginnt sogleich mit der Melodie und begibt sich ohne Einleitung in medias res:

Dann folgt eine belebende, psychologisch charakteristische Verkürzung dieses Motives um einen Takt:

*) Wolfs eigene Stellung zu Liszt änderte sich später. Er schätzte dessen Lieder ungemein, bevor er selbst welche schrieb. Als er danach einmal im Wagnerverein Liszts Mignon hörte, war er, wie Eckstein erzählt, „enttäuscht“. Es bedeutete nicht mehr das Gleiche für ihn. — Liszt hatte einige von Wolfs ersten Liedern gekannt, darunter die Spinnerin, die er durchsah, lange vor der Veröffentlichung. Das mit Korrekturen versehene Manuskript, das Wolf von Liszt empfing, war das der Spinnerin, nicht das des Streichquartettes, womit die Bemerkung auf S. 116 des ersten Bandes richtig gestellt sei.

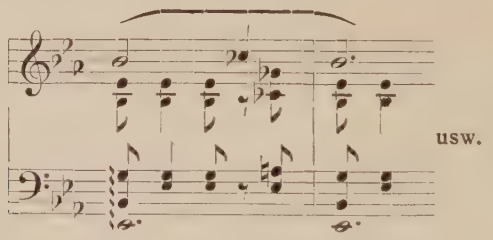
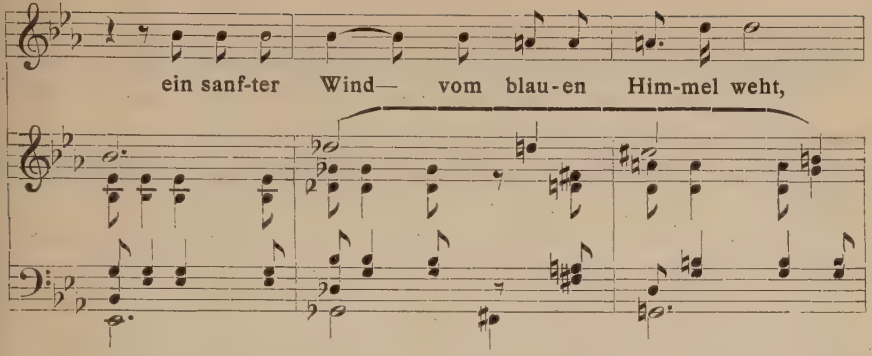
Die Linke löst die Begleitung in ruhigen Triolen auf zu den Worten: „Ein sanfter Wind . . .“ Das Lied wird farbenreicher, bewegt sich über A-moll nach C-dur, um mit der Frage: „Kennst du es wohl?“ in die Ausgangstonart zurückzugehen. Bewegtere Sechsachtel begleiten die Ausrufe: Dahin, dahin!

Das ist stark empfunden, lebendig gesteigert und für die Zeit musikalisch so reich, dass Goethe, wie Friedländer bemerkt, die Strophengliederung aus dem Liede gar nicht heraushörte. Er hielt es für durchkomponiert.

Wolf leitet die Ballade mit einigen verträumten Takten des Instrumentes ein; das Hauptmotiv wird angeschlagen, das sehnsüchtig, über unruhevollen Synkopen, die Flügel spreizt.

Mignon sinnt vor sich hin; sie ist stumm, während es in ihr schon singt.

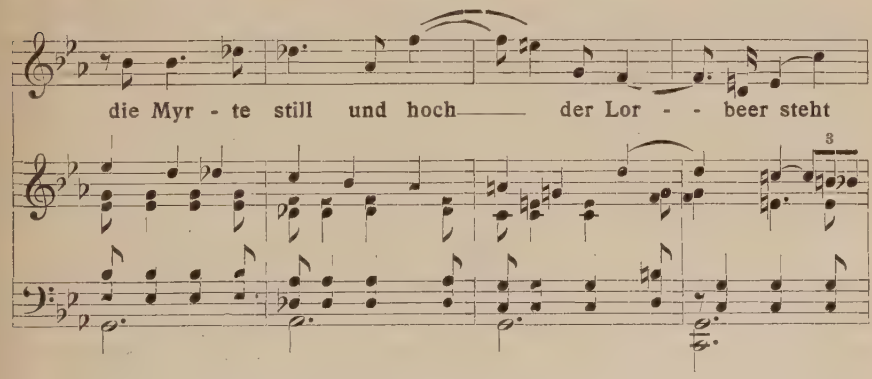
Die Harmonie in ihrer Moll-Dur-Mischung*) verbreitet ein eigentümliches Helldunkel, der spannende Vorhalt im 4. Akt kündigt eine seltsame Bewegtheit an: die ersten Takte sind schon alles.

Mignon regt leise die Lippen: „Kennst du das Land?“ — und die ersten Worte zittern von innerem Beben. Die Deklamation alleine verrät es, die den Rhythmus des Hauptmotives synkopisch verschiebt.

*) Ges-dur und Ces-moll im 1. und 3 Takte.

Das Klavier trägt das Hauptmotiv mit derselben Harmonieunterlage um eine Terz höher. Dann schlägt die rechte Hand pp eine chromatische Mittelstimme an, und spinnt sie eine ganze Oktave lang von b bis b aus wie einen feinen Nerv und diese singende Stimme verändert fortwährend die Harmonie, durch die sie aufsteigt; welches Leben gibt sie dem Worte blüh'n, wenn ihr c damit zusammentrifft!

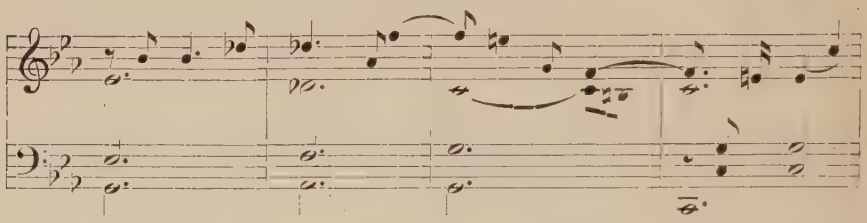
Und je länger Mignon von der Heimat singt, desto feiner zuckt ihr sanftes Gesicht. Dieselbe Melodie schlägt uns ans Ohr, aber ein neuer Harmonieninhalt, ein helleres Leben ist unter dem b-ces-b enthalten; wir hören dieselben Töne jetzt in Es-dur, die wir früher im matten Ges hörten:

Und wenn das Kind nun mit weitgeöffnetem Auge, in die Ferne schauend, erzählt: „Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht," fällt es wie Sonnenstrahlen goldig in die Harmonie:

Wieder trägt das Klavier das Hauptmotiv um eine Terz hinauf: es klingen dieselben Noten wie früher.*) Aber es sind noch hellere, wärmere Klänge geworden; die andere Harmonie gibt ihnen andere Seelen, andere Bedeutungen, andere Ziele. Sie führen nach G-dur, in die weiteste Entfernung von Ges: wie eine Vision liegt in der Ferne das südliche Land unter dem Gold-Azur des Himmels.

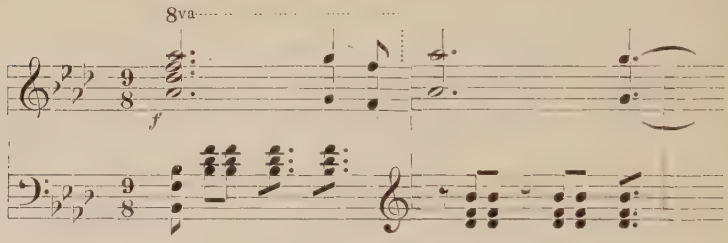
Und nun ein paradiesisches Farbengewoge der Harmonieen: Es-dur, Des-dur, C-dur, über das hin eine chromatische Stimme herabsinkt, eine „durchgehende“ Gegenmelodie zur Singstimme:



Eine Harmonie belichtet die andere; man hört das C-dur auf vorhergegangenes Des-dur, wie hier, anders, als etwa auf vorher-

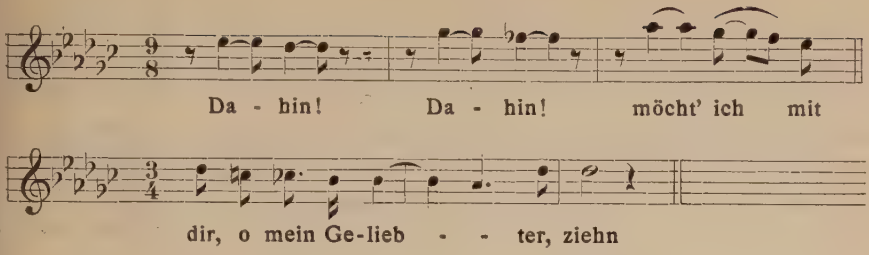
*) Jetzt des-d-cis, früher des-eses-des. Das des aber war Quinte, also Konsonanz; das cis ist Vorhalt, also Dissonanz.

gegangenes A-moll; und man hört eine ganze Harmoniefolge, wie diese anders, wenn der Hauptton des Stückes Ges-dur ist, als wenn er A-dur wäre, und dies bedingt die ebenso zauberhafte als anschauliche Wirkung der Stelle: „und hoch der Lorbeer steht.“ Dazu die feinpinselige Ausmalung der Harmonie mit (zum Teil) chromatischen Vorhalten, die ein vibrierendes Leben ausbreiten und ohne die die Stelle ihren visionären Charakter verlöre. Die einfachen Harmonieen — zugleich eine Gehörsübung — lauteten:

Nun ein elementarer Gefühlslosbruch. Das Klavier bringt allein in leidenschaftlicher Bewegung das zweite Thema:



Bald hämmert die linke Hand die Begleitung in voller Kraft, bald hält sie nachlassend inne. Mignon, in deren Seele es aufwogte, hält noch an sich und fragt in nervöser Ruhe — wieder die verschobene Deklamation —: „Kennst du es wohl . . .?“ Zweimal fragt sie. Dann bricht ihre verhaltene Leidenschaft durch und in vollster weiblicher Hingebung strömt sie über: „Dahin, dahin möcht ich mit dir, o mein Geliebter, zieh'n!“*)

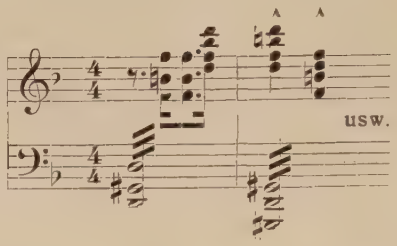
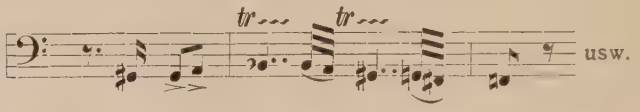
*) Man beachte, wie Wolf die metrischen Pausen des Gedichtes („Dahin! Dahin! — — —“) musikalisch umgearbeitet hat.



Der volle Klang des Klaviers rauscht in Passagen auf — Wolf hat deren Form in den späteren Ausgaben vereinfacht — und die Singstimme, deren Melodik vom zweiten Thema herrührt, gleitet sanft und innig zurück nach Ges-dur. Das Vorspiel zur zweiten Strophe beginnt. — Und so prüfe man den wechselnden Gefühlsgehalt der beiden anderen Strophen.

Aber wie reich ist das innere Erleben Mignons schon in dieser einen, der ersten Strophe, gewesen; wie wühlte es in ihrem Herzen, wie hielt sie krampfhaft an sich! Zwischen Ahnungen und Traum, zwischen Kindheit und aufblühender Weiblichkeit stand sie vor uns. Diese Veränderungen der Seele erlebte Beethovens Mignon nicht. Sie sang ein Lied und klagte ihre Sehnsucht: sie lebte eine Stimmung, ein einfacherer, nervenloser Mensch. Beethovens Mignon war ein Kind des Jahrhundertbeginnes, Wolfs Mignon ist ein Kind des Jahrhundertausganges. Sie hat das kompliziertere Innere, und aus den Gegensätzen ihres Empfindens bildet sich ein Seelendrama. „Unsere" Mignon konnte nur aus dem Geist unserer Musik wiedergeboren werden.

Ein ähnlicher Gegensatz — abermals ein Gegensatz der Zeit — ergibt sich, wenn wir etwa Schuberts Prometheus und den Hugo Wolfs hören. Bei Schubert, dessen Vertonung wohl allgemein bekannt ist, spricht der Gigant seinen Monolog halb im ariosen, halb im rezitativischen Tone. Dadurch entstehen reiche, kontrastierende Gruppen, und ihre Lebendigkeit wie die musikalische Fülle des Ganzen sind von grossartiger Wirkung, wenn auch der aus Moll nach Dur strebende Schluss unleugbar ein etwas theatralisches Pathos annimmt. Wolf gibt diesen Monolog als Drama wieder. Er führt — ein genialer Gedanke — Zeus selbst ein, den „Hochdonnerer", der

mit dem Blitze durch die Wolken fährt, und den das eherne Motiv symbolisiert:

Dröhnende Donnerschläge erschüttern die Erde:

Ruhig schweigend sieht Prometheus dem Kroniden zu. Dann erhebt er furchtlos die Stimme:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn.

Er knüpft an das Schauspiel an, das ihm Zeus bereitet hat, und höhnt es, und sein Hohn ist um so provokanter, als es der Hohn eines Selbstsicheren, Furchtlosen ist.

Dieser Gegensatz, bei Schubert nicht vorhanden, bringt das Gedicht zur höchsten Anschaulichkeit, ja, wir erkennen: Wolf hatte gar nicht das Gedicht im Auge, sondern den Monolog, der den dritten Akt von Goethes dramatischem Fragment einleitet. Er sah nicht Verse, sondern die Gestalt des Prometheus, der schon Merkur im 1. Akte abgewiesen hat, als er zu vermitteln kam, und der noch Minerva aus seiner Werkstätte weisen wird, wenn sie abermals kommt.

Nach dieser aus der Realität der Vorgänge herauswachsenden Einleitung der Monolog selbst. Wolf fasst die einzelnen Absätze je nach dem Gedankeninhalt zusammen und bildet drei einfache grosse

Gruppen. Jede in gewaltiger Breite ausladend und jede durchweg auf ein besonderes rhythmisches Motiv gestellt: zuerst hinrollende Achtel, dann bewegtere Synkopen, und endlich erregte, stürmende Triolen. Und jede Gruppe ist von der anderen getrennt: durch die Motive des blitzeschleudernden Zeus.

So ringen der Gott und der Riese um die Herrschaft der Welt. Auf die Schlussworte des Prometheus:

„Und dein nicht zu achten
Wie ich!“

— gerade auf das Dein lässt Wolf wie ironisch, noch einen letzten Donnerschlag des zürnenden Gottes vernehmen: Prometheus bleibt ungebrochen.

Dieses D-moll-Stück ist ebenso formgeschlossen, als gross empfunden. Beethovenscher Titanentrotz entlädt sich. „Und was soll man von Prometheus und Ganymed sagen?“ schrieb Kauffmann im Dezember 1890 an Wolf, „dass Sie damit Schubert weit übertreffen, ist doch das Wenigste. Beethoven wäre der Einzige gewesen, der diesen Titanentrotz hätte musikalisch aussprechen können — er hat es nicht getan, wenn man nicht den ersten Satz der Neunten dafür verstehen will. Aus solchem Gold ist Ihr Prometheus geschmiedet. Wohl Ihnen.“

Dennoch konnte dieses Tonschauspiel nur einem gelungen sein, der die Wagnersche Zeit erlebt hatte, denn sowohl der Ausdruck des Ganzen, wie die Charakteristik der Einzelheiten sind Geist von modernem Geist. So die chromatisch aufsteigenden Bässe zu einer denselben Ton festhaltenden Oberstimme, oder die Erhöhung eines Motivs um einen halben Ton (wenn es wiederkehrt), um Wiederholungen zu Inhaltssteigerungen zu machen.*) Wolf konnte den Kauffmannschen Brief am 22. Dezember 1890 mit einer gewissen Genugtuung beantworten. „Was Sie mir über Prometheus und Ganymed schreiben, hat mich auf das innigste gefreut. Auch ich bin der Ansicht, dass Schubert die Komposition dieser beiden Gedichte nicht gelungen ist und dass es einer nach-Wagnerschen Zeit erst vorbehalten war, diese

*) Zu den Worten „Wer rettete vom Tode mich?“ kehrt der Anfang des Stückes wieder, aber nicht mehr in D-moll, sondern in Es-moll.

grossartigen Gedichte im Goetheschen Geiste zu vertonen. Es ist geradezu unglaublich, wie Leute von so feinem Verständnis als z. B. mein Freund Schalk gegen meinen Prometheus zu Gunsten des Schubertschen opponieren konnten. Auch Levi und Porges in München wollte mein Prometheus nicht einleuchten, wohingegen mir von anderer Seite (z. B. Weingartner) gerade diesem Stück gegenüber die begeistertste Anerkennung ausgesprochen wurde. Gegen einmal gefasste Vorurteile anzukämpfen ist wahrlich eine harte Arbeit und für den davon betroffenen Künstler äusserst betrübend."

Wolf glaubte den Geist Goethes tiefer erfasst zu haben als Schubert und glaubte es den gesteigerten Kunstmitteln unserer Zeit zu danken, wenn er ihm intensiveren musikalischen Ausdruck geben konnte, als sein Vorgänger. Darin hatte er auch Recht: es war, wie G. Kühl sagt, sein Vorteil „ein Später" zu sein, und es ist echt künstlerisch, dass er seine eigenen Kinder über alles schätzte. Als produzierender Künstler hatte er auch das Recht, andere Künstler abzulehnen, sowie Goethe Kleist ablehnte, oder wie Friedrich Hebbel Goethe dort ablehnte, wo wir ihn bewundern. Allein wir müssen keineswegs seiner Ansicht sein, dass Schubert die Komposition von Prometheus überhaupt nicht gelungen sei. Schubert hatte den Gehalt aus dem Geist seiner Melodie vertont, soweit die strenge Grösse der Gedichte überhaupt seinem Naturell entgegenkam. Seine Technik konnte nicht die Wolfs sein. Ja wer so fabelhaft viel produziert hat, wie Schubert, hätte sogar ein Recht darauf auch „schwächere Sachen" hinterlassen zu haben. Bei seinem Prometheus aber gilt nicht einmal dies. Der Unterschied ist wieder der, wie bei der Mignon-Ballade: Es kommt darauf an, wie man fühlt, ob modern oder nicht. Wolfs Prometheus ist unser Prometheus, und um der Deutlichkeit eine Trivialität zu opfern: Schuberts Prometheus ist auch nicht schlecht.

Weder Schuberts noch Wolfs Prometheus will als gross gelten lassen Dr. Max Friedländer in seinem mehrfach zitierten Werke. Der treffliche Musikgelehrte scheint dem modernen Empfinden ferne zu stehen, wenn er erklärt, er erwähne Wolfs Namen unter den Prometheus-Komponisten nicht wegen der Bedeutung seiner Musik, die ihm nicht gross zu sein scheine. „Wer aber eine so schöne Komposition geschaffen hat, wie Wolf zu Anakreons Grab, muss auch

in seinen übrigen Werken beachtet werden.“ Da wir die Gültigkeit von Gefühlsurteilen anerkannt haben, wollen wir keinen Gegenbeweis führen, uns aber auch die Grösse von Wolfs Prometheus nicht ausreden lassen.*)

Von grösserem Werte als alle schriftlichen Versuche ist es immer, sich vom lebendigen Klang überzeugen zu lassen. Man höre dieselben Gedichte in der Vertonung verschiedener Meister an, älterer und neuerer, grösserer und kleinerer, und ein „historischer“ Liederabend, wie er hier gemeint ist, wird das klarste Bild von dem Wechsel der Auffassungen, dem Unterschiede der Individualitäten, der Mittel und der Zeiten geben.

Und was die Stellung der Dichter selbst zu den Kompositionen ihrer Gedichte betrifft, darüber sagte Emil Kauffmann in der Schwäbischen Chronik (vom 12. April 1890) ein sehr richtiges Wort: „Es steht wohl ausser Zweifel, Komponisten wie Zelter, Reichardt, Hetsch, Kauffmann haben einem Goethe und Mörike viel mehr zu Dank gesungen als — ein Schubert oder gar Wolf.“

Gewiss. Wenn wir auch die Kompetenz der Dichter in musica nicht immer allzuhoch anschlagen, wir trauen ihnen doch die besten Urteile über die poetischen Grundstimmungen zu, und glauben von ihnen den Eindruck, den die Hochstehenden des Zeitkreises empfingen, zu erfahren. Allein, wenn man sagt: „dies Gedicht Mörikes ist unsterblich“ — was sagt man anders, als dass es Jahrzehnte, Jahrhunderte später noch Leser anrege, es zu bewundern, Musiker, es zu komponieren? Es ist ganz selbstverständlich, dass Mörike, der in Mozart lebte, die Lieder schätzte, die Freund Hetsch, der Musikdirektor in Mannheim, aus dem Maler Nolten komponierte, dass er Hetsch und Kauffmann auch an Theodor Storm als geeignete

*) Übers Ziel zu schiessen scheint Paul Müller, der den Freunden des Ganymed zu bedenken geben will, dass Schubert ihn mit 20 Jahren schrieb: „Solche Gedichte muss man nicht mit 20 Jahren komponieren wollen.“ Wir können hier nicht beide Kompositionen vorführen, möchten aber Paul Müller zu bedenken geben, dass, wer mit 18 Jahren den Erlkönig geschrieben hat, sich mit 20 nicht gerade zu scheuen brauchte, es mit dem Ganymed zu versuchen, und bis zum 32. Lebensjahre konnte Schubert nicht warten. — Man vergleiche übrigens Wolfs Ganymed mit dem Loewes, dem es an Trivialitäten nicht fehlt.

Komponisten empfahl, — „kein Dritter könnte es besser machen“ — und dass ihn Kauffmanns gemütvolle Hausmusik ansprach. Von besonderem Interesse mag es dabei sein, wie er sich zu Kauffmanns Gärtner*) verhielt.

„Die Begleitung ahmt einen sanften Galopp höchst angenehm nach, der neben der Melodie immer fortgeht, und, wenn dieselbe absetzt, besonders herausgehört wird.“ (Mörike an Hartlaub, 29. Dez. 1842.) Nun ist es zwar merkwürdig, dass Wolfs „Gärtner“**) im selben $^6/_8$-Takte komponiert ist, und denselben Rhythmus durchführt, man könnte beinahe von einem „sanften Galopp“ reden, der „neben der Melodie immer fortgeht“, und Mörike vielleicht sogar noch gefallen hätte. Aber Lieder wie der Seufzer oder Peregrina hätten ihm nichts, oder nichts Angenehmes mehr gesagt, und ging schon Goethen Beethovens Mignon, so sehr er von ihr ergriffen wurde, ein wenig gegen den Strich — was hätte er mit Wolfs Gesängen angefangen!

Wolf hat zwar nie „Litteraturgedichte“ komponiert, Gedichte, die bloss „für die stumme Lektüre bestimmt“ waren, und dem Dichter in der Komposition als etwas „Wildfremdes“ vorkommen mussten; er hat nur musikalische Gedichte gewählt. Aber aus ihm sprach eine andere Zeit, eine andere Geistigkeit, und endlich: diese Gedichte wurden für uns und Spätere komponiert, nicht für Mörike und Goethe und deren Zeitgenossen.

Wie die Harmonik, so baut Wolf auch die Deklamation individuell aus: er fand seinen eigenen Stil; überall steckt seine Persönlichkeit. Als Deklamator geht er von demselben Prinzipe aus wie Richard Wagner: aus der Wortmelodie die musikalische Melodie aufblühen zu lassen. Aber er gelangt zu anderen Ergebnissen, weil er nicht für das Theater schrieb und weil sein Stoff, sein Publikum ein anderes war. Jeder Künstler sucht nur sein Inneres deutlich zu machen; die Form, die er gibt, richtet sich nach dem Zwecke.

In seinem Modernen Geist der Tonkunst polemisiert Prof. Arthur Seidl gegen die Wolfische Deklamation und möchte u. a. „den Wiener Herren Wagnerianern zu bedenken geben, dass Wolfs oft unruhig

*) Erschienen bei Franz Müller in Stuttgart. Das Lied steht in A-dur. Im selben Hefte auch „Der Frühling“, von Mörike.

**) Das Gedicht wurde auch von Schumann vertont, op. 107, No. 3.

sprunghaftes Auf und Ab in der Singstimme selten dem Wagnerschen Ideal von Sprachgesang ganz entsprechen dürfte". Der geschätzte Wagnerstreiter und verdienstvolle Herold der Moderne ist da etwas zu kurz gesprungen. Wolfs Deklamation will gar nicht dem Wagnerschen Ideal entsprechen, denn sie ist ein Fortschritt. Wagner brauchte grössere Deutlichkeit, weil er das Wort hinaus in weite Räume singen liess, wo es von einigen Tausend noch verstanden werden sollte. Wagner liess Heldenmenschen singen: Wotan im Anblick der Burg, Siegfried am Ambos, Brünnhilde auf dem Felsengebirge. Nur wo sein Stoff bürgerlich wurde, da wurde es sozusagen auch die Deklamation; man vergleiche bloss Wotan und Brünnhilde im 2. Akte der Walküre mit Sachs und Evchen im 2. Akte der Meistersinger, am Abende, vor dem Schusterladen: um wie viel fein gespitzter das Wort hier schon klingt. Wolf schuf für andere Perspektiven. Er lässt den Schäfer im Anblick des Storchenpaares singen, den Tambour auf der Trommel, den Dichter vor dem freundlichen Städtchen. Und für manches Wolfsche Lied ist schon der Konzertsaal zu gross, manches lässt sich nur ausfühlen, wenn man neben dem Spieler am Flügel sitzt, in der traulichen Einsamkeit des Zimmers.

Als Wolf 1890 in Köln auch Arnold Mendelssohn besuchte, sang er ihm und seiner Frau ein ganzes Schock Lieder vor; eben wollte er mit dem Epiphanias beginnen, als Frau Mendelssohn durch Kindergeschrei abgerufen wurde. Nun wartete der Ungeduldige ganz geduldig, bis die Frau re bene gesta zurückkehrte, denn er sagte: „Das ist ein Lied fürs Haus; da muss die Frau dabei sein."

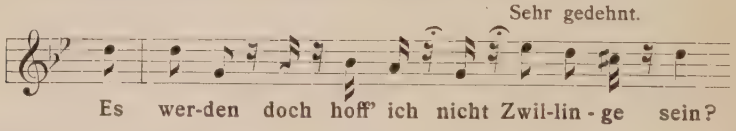
In diesem Belang war Wagner nicht Wolfs „Ideal", wohl aber sein Ausgangspunkt. Von Wagner lernte Wolf, dass man einer Klarinettenmelodie nicht Worte unterlege, die von einer Frauenkehle gesungen werden sollen, dass man korrekt und natürlich, und nicht Lügen deklamiere, dass die Prosodie durch die Musik gesteigert, nicht verwischt werden dürfe. Stellen wie die im Tristan „Frau Minne kanntest du nicht, nicht ihres Zaubers Macht," wo das Pronomen durch die Synkope lebendig wird, wurden ebenso Vorbilder, wie die im Parsifal: „Denn ich verwalte nun dein Amt," wo Pausen das bedeutsame Wort hervorspringen lassen.

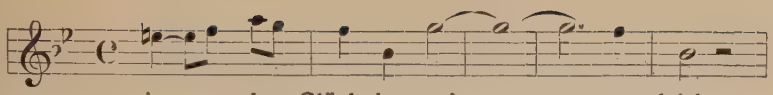
Aber das Wort für das Lied zu stilisieren, das gehört Wolf alleine an. Das lernte er nicht von Wagner, sondern von der Natur. Es war ein entscheidender Schritt, dass er auf die Natur zurückging. Es war gut „moderner Geist", dass er dies tat. Denn wie die welk gewordene Sprache des Schauspiels und des Romanes frisches rotes Blut aus der Umgangssprache gewonnen hat — wir sehen von Dialektfexereien ab —, so wurde auch das Kunstlied durch die Sprache des Lebens bereichert. Und es ist Wolfs Verdienst, dass er diese Sprache hörte, dass er die Natur mit seinen beiden Augen schaute und nicht durch fremde Brillen ansah. Es war das beste, was ein Künstler überhaupt tun kann.

So sprechen seine Menschen auch in einem anderen Tonfall; man braucht nur einen Wagnerschen Klavierauszug und einen Wolfschen Liederband durchzublättern, um den Unterschied aus dem Notenbild zu sehen.

Wolfs Menschen drücken sich viel differenzierter aus, ihr Athem geht feiner, ihre Zunge ist leichter geworden, sie lassen mehr durchhören, der Tonfall ändert sich mit den leisesten Schwankungen der Gemütslage: es ist die Sprache unseres intimen Verkehres, von einem genialen Psychologen erlauscht. Jeder Charakter hat eine andere Prosodie. Wir hörten, wie Mignon die Worte vom Munde zitterten, wir hörten die schwingende Glocke eintönig läuten („Hínterm Berg, hínterm Berg brennt es in der Mühle"), wir kennen die volkstümlichen Iktus in den Reden der heiligen drei Könige, das zungenfertige Gequirl, das Marions Füsslein gilt, und die breiten, wuchtigen Akzente, mit denen Prometheus gen Himmel trotzt. Hier, wo der Held auftritt, wird auch die Sprache heldenhaft, gross und schwer.

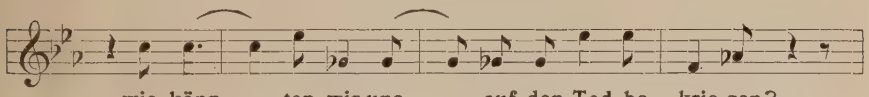
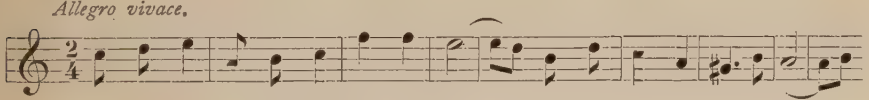
So viel Situationen das Leben hat, so viel deklamatorische Rhythmen. Hier lässt die ängstliche Frage die Zunge stocken:

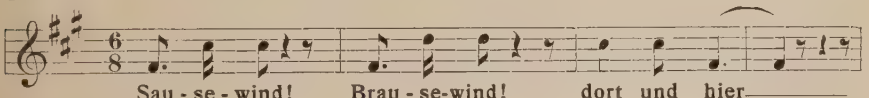


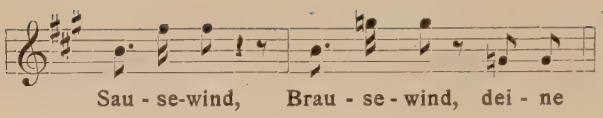
Dort lässt überströmende Leidenschaft die Silben sich bäumen, die Worte langhin aushallen:

Alles findet feine Notierung, jede Achtelpause, jede Synkope wird beredt; es ist ein psychologisches wahrhaftes Deklamieren. Und die Wahrhaftigkeit bedingt die Gegenständlichkeit der Darstellung, die Singenden werden zu Personen.

Wolf gibt dem Dichterwort oft neue Impulse, namentlich durch die Synkope, die das Schwergewicht möglichst weit nach vorne schiebt; so sagt er mehr als der Dichter, so entstehen neue Inhalte.

„Wie könnten wir uns auf den Tod bekriegen?“ hatte Paul Heyse in No. 8 des Italienischen Liederbuches deklamiert.

„Wie könnten wir — uns auf den Tod bekriegen?“ deklamierte Hugo Wolf, und füllte die Worte wir und uns gleichsam mit der Geschichte der Liebe der beiden Leute aus:

Mit feiner Hand hatte der Komponist E. F. Kauffmann der Ältere Mörikes Lied vom Winde vertont.*) Im Allegro vivace laufen gebrochene Akkorde dahin, das Fp zu Anfang jedes Taktes markiert die Windstösse und die Deklamation lautet:

Ganz anders Wolf. Er stellt das Kind vor die Tür, mitten in den Wind hinaus, und jedes Wort wird dem Kleinen vom Munde gerissen:



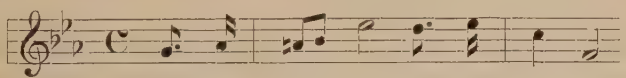
*) Stuttgart, G. Ebner. Das Lied steht in a-moll.

Es erhebt das schwache Kinderstimmchen noch einmal in den Wind hinein. Dann geben die Winde auf die Frage Bescheid, und die Antworten flattern wie von Luftstössen zerrissen. So natürlich wirken die Pausen, die die Deklamation unterbrechen; mehr als die Verse: die Szene ist da, die der Dichter gesehen hat.

Dabei wird oft übersehen, dass Wolf als echter Vokalmusiker seine Texte innerlich sang. Er war kein Sänger, ja er spottete oft über seinen Rachenkatarrh, über „Larynx und Pharynx", wenn er nicht singen konnte. Aber alle, die Wolfsche Lieder von Wolf vortragen hörten, sind einig über seine wunderbar ausdrucksvolle Deklamation. So Ferdinand Löwe, so Weingartner, der ihn in Mannheim bei Grohe hörte, so Frau Bernstein (Ernst Rosmer), die ihn in der Wohnung ihres Vaters, des Musikdirektors Porges, in München hörte, wo Wolf den Feuerreiter und anderes durchnahm, so Prof. Richard Sternfeld, der ihn in Berlin gehört hatte und in der Deutschen Revue berichtete: „. . . aber auch den Gesang wusste er, trotz einer unbedeutenden und keineswegs schönen oder ausgebildeten Stimme, mit einer ganz seltsamen Eindringlichkeit zur Geltung zu bringen, kannte er doch als Schöpfer der Lieder, dem sie jedesmal wieder zu Herzen gingen, am besten die Stimmung, auf die es bei der Interpretation ankam. Unterstützt durch die sofort sich einprägende, Hugo Wolf ganz eigne Art der deklamatorischen Intervalle, war der Eindruck solcher Vorführungen unvergesslich: dergestalt, dass, wenn ich heute diese feurig-zarten, innig beseelten kleinen Gebilde von berühmten Sängern höre, mir oft deutlich der bis zum Brennen und Bohren gesteigerte Vortrag Wolfs selbst in den Ohren liegt."

In den Ohren liegt — trotz der Stimmlosigkeit des Sängers! Wäre diese lebendige Wirkung möglich gewesen, wenn die Deklamation nicht von innen heraus gesungen, von vornherein vokal gedacht gewesen wäre? Und kam sie aus einer neuen Erfindung Wolfs, oder folgte sie nicht vielmehr aus einem alten Gesetze der Vokalmusik,

das schon J. Ph. Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes*) formuliert hatte?

„Der Tonsetzer muss selbst ein Sänger seyn, der für die menschliche Stimme setzen will. Hat die Natur ihm die Stimme versagt, so muss er wenigstens in seiner Seele singen können, ohnedem wird er das Eigene des Gesangs für dte Singstimme nicht treffen, und oft da, wo er fliessend zu seyn glaubt, steif und hart seyn. Der Singkomponist muss zugleich ein vollkommener Deklamator seyn, er muss mit der Sprache des Poeten so bekannt seyn, dass er die Kraft eines jeden Worts, den Grad der Höhe, oder Tiefe der mannigfaltigsten Akzente, und den Ton des Ausdrucks völlig in seiner Gewalt haben, damit er die Fortschreitungen seiner Melodie darnach einrichte."

Wenn einer in der Seele singen konnte, wie der alte Kirnberger meinte, so war es Hugo Wolf und daher kommt es auch, dass er zu der Melodie des „Instrumentalspiels"**) noch eine zweite, selbständige Linie erfand: die Gesangsmelodie. Jede dieser Linienmelodieen folgt ihren eigenen Gesetzen, sie decken sich, streben auseinander, kreuzen sich, fliessen zusammen. Solange ein Gesangskomponist die Singstimme lediglich der Instrumentalmelodie folgen liess, kamen Undeklamationen zum Vorschein wie die bekannte bei Weber:

Auch bei Schumann gibt es noch Gesangsmelodieen, die, so ergreifend sie sind, die Abkunft vom Klaviere verraten, etwa das innige: Allnächtlich im Traume seh' ich dich.

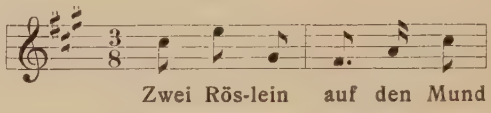
Das strenge Für den Gesang Denken, das innerliche Singen führte den reifen Wolf zur Bildung des melodischen Kontrapunktes der Singstimme. Es führte auch dazu, dass Wolf von denen leicht gesungen wird, die zu singen und namentlich — zu sprechen verstehen.

Wolf selbst hat übrigens als Deklamator eine Entwicklung durchlaufen. In seinen zwölf Jugendliedern ist zwar die Deklamation noch nicht so stark empfunden, dass sie die Seele des Wortes wiedergebe, seine Stellung, seine Färbung; auch ist sie noch nicht frei genug von der Klaviermelodie geworden. Aber man wird wenigstens

*) 1774—1779. II. Teil. S. 97.

**) Ausdruck E. O. Nodnagels.

keine Inkorrektheit, nichts Prosodiewidriges finden, und namentlich ein Lied wie Ernst ist der Frühling als besonders schön deklamiert erklären, hat Wolf es auch mit 18 Jahren geschrieben.

Aber noch in der Erwartung (1880), also den ersten Eichendorff-liedern, stehen zwei Takte wie:

Takte, die Wolf zehn Jahre später gewiss nicht hätte passieren lassen. Selbst in der Fussreise sind die Verse „Liebst und lobst du immer doch, singst und preisest immer noch, Wie an ewig neuen Schöpfungstagen“ — durch eine halbe Pause getrennt von dem zugehörigen Objekt: „Deinen lieben Schöpfer und Erhalter“.

Noch in der Verborgenheit gibt es Stellen wie: „Durch die Schwere, so mich drücket, und im Seufzer eine „musikalische“ Stelle wie: „Herr, wie teuer . . .“ Der Knabe und das Immlein bringt eine süsse Schlussmelodie, die die Silben nach ihrem Bedürfnis hebt: „Nichts Lieblichers auf Erden . . .“

Aber wenn hier der Wille der Melodie einmal stärker war, als der Wille der Worte — Homer also geschlafen hat — so sind dies Ausnahmsfälle, über die wir uns an Hunderten von herrlichen Deklamationseinfällen trösten können, und die wir gerade so hinnehmen dürfen, wie sie der Komponist hinnahm. In seinen späteren, nachmörikeschen Gesängen ist dann auch alles bereinigt, der Musiker nicht mehr mächtiger als der Dichter. Schon im Mausfallensprüchlein, 1882, aber hatte er ja ein Muster feinempfunder Deklamation gegeben und namentlich durch die Pausenbehandlung den Charakter des Sprüchleins aufs reizendste getroffen.

Der Sinn für die Prosodie war ihm angeboren, und er hat ihn unterm Einfluss der Wagnerschule, hat ihn während des eigenen Schaffens immer feiner entwickelt: Die Wagnerschule schien ihm nicht, wie Robert Franz, „zu viel Gewicht“ auf das Prosodische zu legen.

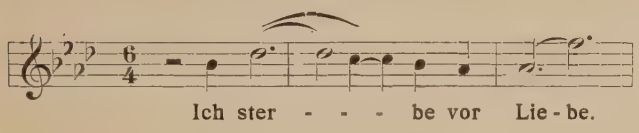
Aber das „unruhig sprunghafte Auf und Ab in der Singstimme“, Arthur Seidls Einwurf, ist mit alle dem noch immer nicht erledigt? Bliebe es vielleicht als böser Rest gar bestehen? Dies so wenig wie der erste Einwurf. Wolf hätte sich, wenn schon nicht auf das eigene richtige Empfinden, abermals auf den alten Kirnberger berufen können. Denn dieser erklärte, so sehr er auch auf die Flüssigkeit des Vokalsatzes drang,

„dass im Ausdrucke solcher Leidenschaften, die das Gemüth bald sanft bewegen, bald heftig in die Seele stürmen, solche Abwechselung von stufen- oder sprungweise sich fortbewegenden melodischen Sätzen von guter Wirkung seyn kann.“

Da steht's also schon in der Tabulatur. Und man muss Seidln zu bedenken geben, dass Wolf solche Leidenschaften dargestellt hat.

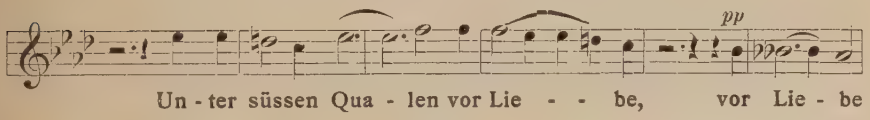
Im Spanischen Liederbuch bittet ein herzwundes Mädchen:

„bedeckt mich mit Blumen
ich sterbe vor Liebe . . .“



Am Schlusse ist die Arme ganz in diesem Gefühle erstorben. Wie aufgelöst flüstert sie:

„Ich sterbe. Und befragt ihr mich — Woran?
Sag ich: Unter süssen Qualen vor Liebe —“

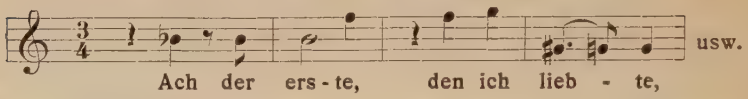


Im Anfang strebt die Deklamation des Wortes Liebe noch lebendiger im Bogen nach aufwärts; zum Schlusse sinkt sie müde, stufen- ja halbtonweise herab. So wurde die Deklamation nach dem Wellengang des Gefühls bald energischer, bald kraftloser stilisirt. Am Ende des Spanischen Liederbuches rast der schon erwähnte weibliche Othello. Wild und leidenschaftlich bewegt fährt das gepeinigte Weib auf:

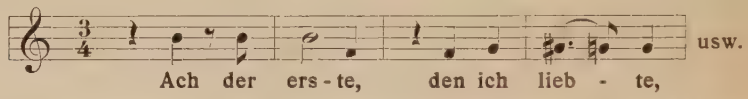
„Wehe der, die mir verstrickte meinen Geliebten!

. . . . . .“

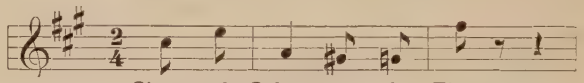
Ach der erste, den ich liebte, ward gefangen in Sevilla . . . usw.

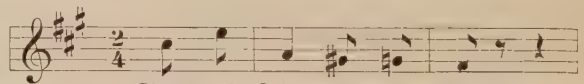


So spricht von Liebe, wer es in der Exstase tut, ein Weib, das der andern den Tod an den Hals wünscht und die Zähne zusammenbeisst, wenn sie an den „ersten“ denkt, den sie verlor. Hier muss die Singstimme den monströsen Sprung g^2 nach gis^1 hinab tun. Oder nicht? Man mache nur die Probe aufs Exempel, glätte den charakteristischen Sprung und deklamire:



Da bekommen wir eine schön ausgebügelte Melodielinie à la Meyer-Helmund. „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben.“

Die zweite der sechs Alten Weisen beginnt mit den Worten: „Singt mein Schatz wie ein Fink!“

Durch den Septimensprung g-fis klingt das kurze fis — es wird von einer Frauenkehle gesungen — wie der helle Finkenschlag selber; lässt man den Sprung weg, so ist der Naturklang verschwunden: eine Niaiserie bleibt übrig:



Man sieht also, was es mit dem sprunghaften Auf und Ab für eine Bewandtnis hat. Es ist Wahrheit, und weil es wahr ist, schön. Wolf stilisierte die Deklamation aus der Gefühlssituation des Wortes heraus, genau so, wie es sein musste.

Aber noch mehr.

Als ich einmal „Wehe der, die mir verstrickte“ aus den Spaniern mit einer tüchtigen Wolfsängerin durchprobte und gezwungen war,

die bezeichnete Stelle mehrmals zu wiederholen, konnten wir eine eigentümliche Wirkung der sprunghaften Deklamation beobachten. Je öfter die Sängerin den Sprung ausführte, desto „wilder“ wurde sie und sie gestand zuletzt, dass die Deklamation es sei, die ihr das richtige Gefühl für den Vortrag aufdränge, in ihr die ungezügelt leidenschaftlichen Empfindungen errege, die der Ausdruck verlange.

Die Stelle wirkte also suggestiv: sie gab den Ausdruck zurück, den der Komponist hineingearbeitet hatte. Kein schlechter Beweis für ihre Lebenstreue. Daher denn auch, wer Wolf singen will, nicht bloss Notentreffer, sondern Darsteller sein muss, nicht nur „musikalisch“, sondern musikempfindlich: ein Mensch, der Resonanz hat.

Schliesslich muss aber auch nicht alles „bequem“ gesetzt sein. Der Ausdruck geht voran. Das Finale der Neunten Symphonie ist gewiss nicht „angenehm“ gesetzt; aber hätte Beethoven die Soprane nicht in die Höhe gepresst, ihnen nicht geradezu physische Kraftleistungen abgetrotzt, so hätte er auch nicht den korybantischen Überschwang des Weltenjubels erreicht.

Mit alledem fällt endlich noch ein Einwand, auf den wir gar nicht einzugehen brauchten, wenn er nicht auch von sonst hellen Köpfen erhoben worden wäre: bei Wolf gäbe das Klavier allein fertige musikalische Charakter- oder Stimmungsbilder und man brauche die Singstimme eigentlich nicht, die gewissermassen das Musikalisch-Überflüssige sei. So musste es Wolf am Ende noch büssen, dass er feinhöriger war, als seine Kritiker. Es ist nämlich gerade das Gegenteil wahr. Wolf hat die Singstimme vom Klavier befreit, das Klavier von der Singstimme; beide sind selbständige Individualitäten, aber beide zusammen bilden den Organismus des Kunstwerkes. Es ist wie in der Ehe. Jeder Gatte ist sozusagen auch ein Mensch, aber in bezug auf die Ehe ist er nur eine Hälfte. Klavier und Singstimme sind ein Dualismus. Der melodische Kontrapunkt des Tenors oder Soprans ist mit der Harmonik des Klaviers unzertrennlich verbunden, — oft senkt er allein die charakteristischen Dissonanzen hinab — und ergänzt den Tonsatz, gerade so wie der Klaviersatz den Gang der Stimme verständlich macht. Aber eines ohne das andere ist nur eine „bessere Hälfte“. Nicht das „begriffliche Wort“ schwebt in der Stimme des Sängers, nicht die „Seele der Dichtung“ lebt allein im Klavier — hören

wir doch nur besser zu: Die Seele der Dichtung lebt in allem was klingt, in allem, was Musik ist, denn die sechsmalige Wiederholung eines Motives im Klaviersatze des Wandl' ich in dem Morgentau wäre noch nicht „Seele der Dichtung", wenn nicht die Singstimme auch ein bisschen „Seele" miteinfliessen lassen würde.

Der Klaviersatz Wolfs ist freilich ein Kunstwerk für sich. Er verrät eine feingebildete, elastische Hand, die Bach und Beethoven gerade so liebevoll gespielt hat, wie Schumann, Liszt und Wagnersche Klavierauszüge. Er ist einer der „klingendsten" Sätze und bietet nicht zuletzt auch dem Auge ein eigenartiges, wohltuendes Bild. „Bei aller Klangfülle ist der Klaviersatz doch nie so gearbeitet, dass die Singstimme gedeckt wird," sagt mit Recht Karl Hallwachs; aber sie ist doch so gearbeitet, dass sie mehr als einen Pianisten erfordert: einen ganzen Musiker, nicht bloss einen Begleiter. Wolf hat den Klavierspielern neue Probleme aufgegeben, und er gehört ebenso unter die Vokal- wie unter die Klavierkomponisten; ja, es verschlüge nichts, wenn man seine Instrumentalsätze in höheren Musikschulen studieren liesse, weil sie Erzieher sind, was Plastik der Stimmenführung, Farbe des Ausdruckes und Abtönung des Klanges betrifft. Wolf lehrt das feinste Darstellungsgefühl. Wer ihn wirksam spielen will, muss aber auch einen inneren Schatz zu verausgaben, eine Herzenswelt zu öffnen haben, und fähig sein, hohe Gefühlstemperaturen auszuhalten wie selbst zu erreichen. Für kaltblütige Musikfreunde ist da nichts zu holen. Wolf muss nacherlebt werden. Wie oft spielt man ihn, um sich von Druck und Unruhe zu befreien: in Fortissimi, für die man nicht genug Stahlkraft in den Gelenken zu haben glaubt, in Pianissimi, die man nicht hauchig und zärtlich genug über die Tasten streifen kann.

Sein Klavier ist aber auch ein universelles Instrument. Es nützt die dumpfen Schwebungen seiner tiefen Terzen ebenso zu prachtvollen Wirkungen aus, wie den luftigen Klang der weitgriffigen Lagen; es ist Guitarre („Im Maien"), Harfe („Weylas Gesang"), voll besetztes Beethovensches Orchester im Prometheus, modernes grosses Orchester im Feuerreiter, ja es gibt nicht Dinge der Natur und der Seele genug, die es nicht zu fassen wüsste: der Tag bricht morgenglühend an, die Nacht senkt sich schwer herab, die Winde flüstern,

der Sturm heult, die Glocken läuten, Lichter schwimmen auf dem Strome, das Immelein summt, die Störche klappern, der Esel schreit sein Y-ah, das Elflein gleitet durch den stillen Wald, die Gäste rumoren in der Schänke, der helle Mond glänzt ruhig am sternfunkelnden Himmel, Preziosa klagt über den tickenden Kopfschmerz, und der faule Schäfer reisst gähnend das Maul auf. Ja selbst aus Versen wie Erschaffen und Beleben („Hans Adam war ein Erdenkloss") hat das Wolfsche Klavier noch Farben gezogen.

Besonders reizvolle Klangbilder geben: der Knabe und das Immelein mit dem Pianissimo-Gesumme der hohen Triller, die Christblume (I), deren Mittelteil am Schluss ganz von feinen Triolengirlanden eingesponnen wird, die Karwoche, wo über das Viertelnotenmotiv hin sich Trillerketten zu ziehen beginnen, und in der Tiefe die Glockenquinten hallen — aber wer wollte da wählen, da aufzählen!

Wunderbar, wie dieses Klavier die Phantasie beschäftigt, sie anregt und mitarbeiten lässt. Nicht das Tonmalerische meinen wir, sondern seine impressionistische Technik. Es ist dieselbe, die auch andere Künste mit Gewinn angewendet haben. Man denke an die Bayreuther Walküre. Wenn Wotan am Schlusse Loge beschwört: „Wie dann einst du mir schwandest als schweifende Lohe" — so zuckt es blutrot von einer kurzen Flamme am bereits nächtlich dämmernden Horizont auf: „Die Phantasie zeigt uns den Feuergott auf dunkelglühenden Schwingen herbeilodernd" — wie Felix Weingartner den Eindruck schildert. Die Phantasie gibt willig das ganze Objekt, wenn dem Aug' eine Seite, eine Fläche, ein Aspekt gezeigt, dem Ohre ein Klang, eine Tonreihe, eine Tonbewegung zugeführt wird. So neu der Name und die Verwendung, so alt die Existenz dieses Kunstmittels. Schon Schubert führt uns in den bevölkerten Hühnerhof, während das Klavier nur ganz leise ein Hennchen gackern lässt, und Schubert lässt in der Letzten Hoffnung zwei Achtelnoten kurz und spitz herabfallen, die die Blätter symbolisieren, wenn sie mit dem Stil voran zur Erde wirbeln: wir sehen durch das mürbe Laub den Herbst. Meines Wissens hat G. Kühl zuerst auf diese, die impressionistische Technik Wolfs, aufmerksam gemacht, und sie von der älteren Schubertschen Form in ebenso schöner als überzeugender Fassung unterschieden, so dass wir die Stelle im Wortlaute lesen wollen:

„ . . . Ähnlich wie Schubert lässt Wolf in Weylas Gesang durch die ganze Begleitung nichts als die ruhigen Arpeggien der Harfe Weylas in schlichten Vierteln ertönen; dieses klangvolle Einerlei wandelt sich in der Vorstellung mit zwingender Macht in die majestätische Breite des Ozeans, aus dem in unendlicher Ferne, in Böcklinfarben die wunderbare Insel, die Heimat der Phantasie auftaucht: „Du bist Orplid, mein Land!“ Ein anderes Beispiel. Die Strophe Alle gingen, Herz, zur Ruh' hat einen Begleitungsrhythmus, Achteltriolen abwechselnd mit Achteln auf dem gleichen Tone ruhend, den man Takt für Takt wie Herzklopfen, nein, leiser wie das Pochen des Pulses im Ohr auf dem Kissen empfindet: die Schlaflosigkeit. Solche Motive, die bei Schubert nur in den Pausen der Singstimme herausspringen dürfen, liegen nun bei Wolf der Entwicklung des ganzen Musikstückes zugrunde; es entsteht und besteht aus ihnen. Und hierin ist die tiefere Wirkung seiner Schöpfungen begründet.“ So wächst er über den Meister hinaus, dem er so Vieles verdankt. Man denke an Schuberts „Rose“ und Wolfs „Gleich und Gleich“: das zweite wäre ohne das erste Lied kaum geschaffen worden.

Aber nochmals: Trotz seiner hochentwickelten Individualität bildet das Klavier nur eine Hälfte des Wolfschen Kunstwerkes. Auf alten Liederheften, etwa aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, findet man öfter Bemerkungen wie: „Man singet solche Lieder nicht allezeit, sondern man spielet sie zuweilen nur auf dem Klavier, indem man sich die Worte und die Leidenschaft, die in solchen herrschet, dabey in Gedanken vorstellet.“ Zum Singen oder Spielen eignet sich nun das moderne Wolfsche Lied nicht mehr. Gewiss bildet das Instrumentalspiel allein oft ein reizendes, musikalisches Ganzes; allein ohne die Menschenstimme fehlt ihm das höhere Leben, der höhere Zweck: Wolf hat die Lyrik zu ihrer Urbestimmung wieder zurückgeführt: gesungen zu werden. Man vergesse es nie. Klavier und Gesang geben auch zumeist ein so unlösbares Ineinander, dass noch niemand sich fand, der den — vergeblichen — Versuch gemacht hätte, die Lieder zu transkribieren; und es ist auch kaum anzunehmen, dass ein zweiter Franz Liszt komme, der bei Wolf ein noch grösseres Wunder leiste, als es schon bei Schubert geleistet wurde.

Die Formengebung Wolfs folgt, um auch darauf einen Blick

zu werfen aus dem Gedichte, das in der musikalischen Form wohnt, wie die Seele im Körper. Er hat, wie Kühl hervorhebt, den üppigsten Reichtum an Formen entwickelt: kleine zwei- and dreiteilige, zusammengesetzte, Mischformen, die breitgegliederte Ballade, das durchkomponierte Lied, die freie Phantasieform, die dramatische Szene. Es gibt bei ihm Lieder, die mehrere Motive hervortreiben, wie die Pflanzen, die je nach dem Zwecke mehrere Blattformen erzeugen, und Lieder, die ein Motiv variieren; dann wieder zusammenhängende Lieder, das sind solche, die durch ein wiederkehrendes Leitmotiv bestimmt werden, wie die Peregrinagesänge und andere. Gerne wählt er die kleine, dreiteilige Form A-B-A, wenn der Gefühlsgehalt am Ende mit dem des Anfanges sich deckt, wie in der Nimmersatten Liebe, wo die Koda die köstliche Pointe hinzufügt. Wunderbar ist dabei überhaupt wie die musikalischen Schwerpunkte genau dorthin fallen, wo die dichterischen ruhen. (Man vergl. „Frage und Antwort".) Notwendig aber war für die Formgebung, dass die Themen scharfe rhythmische Charaktere sind, und dennoch melodisch biegsam und harmonisch veränderlich, kurz: prägnant und flexionsfähig sind.

Kurz: Wolf war gleich Goethe Nutzniesser der Vergangenheit und erprobte, was die Musik vor ihm an Formen herausgearbeitet hatte, und wie bei Goethe, folgt auch in seiner Lyrik die Ausgliederung jedesmal aus dem Stoff, ist nichts von aussen Darangemachtes, sondern ist organisch, gewachsen. Daher auch die Ökonomie Wolfs: in seinen reifsten Sachen ist nie eine Note zu viel.

Es lässt sich wohl denken, dass ein von Wolf durchkomponiertes Lied auch die Strophengliederung vertrüge: dies wird sich nach dem Zwecke richten. Als Theaterlied würde, offenbar auch heute, Zelters Spröde mit den abgezirkelten F-dur-Strophen trotz des Vatermörderstils vielleicht mehr Wirkung tun, als Wolfs Spröde mit dem modern gehaltenen Refrain. Wolf schrieb aber nicht für das Theater, sondern für das Haus und den Konzertsaal, und aus dieser Bestimmung der Lieder ergibt sich die Zweckmässigkeit ihrer Form.

Es ist so selbstverständlich, dass es fast Plattheit ist, zu betonen: auch das Nachspiel gehört zur Form. Da aber einer, den der Beruf ständig in unsere Konzertsäle führt, Gelegenheit hat zu erleben, wie Wolfsche Nachspiele vom Herrn Begleiter unterschlagen werden,

oder dass das Publikum nach dem letzten Tone der Sängerin nicht mehr an sich halten kann und das Nachspiel im Applause totschlägt, so sei bemerkt, das solche Nachspiele nicht überflüssige Noten, nicht eine Schlussverbeugung des Komponisten sind. Oft sind sie Epilog, oft Kommentar, oft konzentrieren sie noch einmal die Summe des Gedichts. Wenn Wolf im Nachspiele zu dem Liede „Auf einer Wanderung“ den ersten Teil wiederholt, so zeigt er den Dichter, der im Weggehen noch einmal sich umwendet, und träumerisch auf das zu seinen Füssen liegende Städtchen blickt. Wolf führt also das Gedicht innerlich weiter aus, als Mörike. Im „Gebet“ endet die Singstimme nicht auf der üblichen, den Abschluss fixierenden Tonika e, sondern verschwebt auf dem Leitetone dis, und erst das Nachspiel führt den Schluss in einer weithinziehenden Plagalkadenz (A-dur=E-dur) herbei, die den demütig-religiösen Grundton des Liedes zusammenfasst. Wie zauberisch klang dieses Nachspiel vom Chore der Wiener Minoritenkirche herab, wo das Lied in einem von Jos. Schalk geleiteten geistlichen Konzert zum ersten Male in einer Bearbeitung für Orgel und Solo-Violine aufgeführt wurde, und August Duesburg seine Melodie mit süsser Beredsamkeit vortrug!*)

Was das Nachspiel für Wolf selbst bedeutete, verrät eine Episode, die Heinrich Rauchberg überliefert: Wolf studierte Gustav Schur Anakreons Grab ein. Das Lied wurde mehrere Male durchgenommen; stets nach dem letzten Wort der Dichtung begann man gleich wieder von vorn. Da sagte Wolf, als Schur eben wieder einsetzen will: „Du, lass' mich nur einmal das Nachspiel hören“ — spielt es und ist davon ganz gerührt . . . Begreiflich, dass er ausser Rand und Band geraten konnte, wenn im Konzerte enthusiastische Klatscher unzeitig losbrachen und ihm das Nachspiel niedertrommelten, den Vorhang zerrissen, bevor er sich senken konnte; aber das war nicht Komponisten-Eitelkeit, sondern verletztes Formgefühl, die Wut über unmusikalisches Benehmen. Wie wenig er für seine Person auf lauten Beifall hielt, geht daraus hervor, dass er ihn in den ersten Wiener

*) Da man damals die den Schluss herbeiführende Melodie nicht von der Orgel spielen lassen konnte, teilte man sie der Violine zu. Aus diesem Notbehelf stammt der eigentümliche Brauch, beim Gebet, auch wenn es mit Klavier gemacht wird, am Schlusse einen Geiger einsetzen zu lassen.

Wagner-Abenden geradezu gewaltsam hemmte, dass er abgerissene Akkorde fortissimo auf dem Klavier so lange anschlug, bis man sich beruhigte: ein Sichluftmachen, das kühlere Naturen ebensosehr tadeln zu müssen meinten, als es der leidenschaftlichen Natur, des nur der Kunst dienenden, allem Persönlichkeitskult abholden Mannes entsprach. So verabscheute er auch Zugaben. Dagegen wiederholte er ein Lied gerne, auch zweimal und dreimal. „Man muss den Leuten zuerst die Ohren ausputzen," pflegte er da zu sagen; „das zweite Mal hören sie schon besser."

Wir haben den Mikrokosmus der Wolfischen Kunst wie ein edles Krystall im Lichte gehalten und nach allen Seiten hin gewendet. Was wir betrachteten, ob Tonarten oder Deklamation oder Morphologie, immer zeigte sich, dass die Erscheinung eine Form der künstlerischen Wahrheit sei, nach der das Ganze gebildet ist. Wahrheit ist das Alpha und Omega des Wolfschen Schaffens, und darin steht es auf gleicher Höhe mit dem Beethovens.

Was aber ist Wahrheit anderes als Stärke? Als Gesundheit, Mut, Selbständigkeit? Und gibt es ein höheres Gesetz für den Künstler, als dieses? Nur der wahre Künstler fördert die Kunst, nur die Persönlichkeit mit dem ungebogenen Rückgrat, der Mann, der eher stirbt, als konzediert.

Schwachsein heisst unwahr sein. Der Mann, der wenig hat im Vorrat, nimmt auf Borg, verbirgt seine Armut, sucht sich lieb Kind zu machen, schliesst Kompromisse mit allen Parteien, paktiert mit jedermanns Geschmack: er ist nicht der, der das Gewicht der Wahrheit trüge und litte.

Wolfs Lied ist sein Charakterbild im höchsten Sinne, oder genauer: sein ästhetisches Empfinden fusst auf seinem sittlichen Empfinden. Die künstlerische Persönlichkeit ist der menschlichen kongruent, wie es bei allen Grossen ist. So wie er, so war sein Lied: abhold jeder Konvention und Phrase, worunter stets das Lügnerische steckt. Dieses Lied schloss keine Kompromisse ab, so oder so; ehrlich gab es die Dichterwelten wieder, wie sein Schöpfer sie gesehen, der es vermochte „der Erde Glück, der Erde Weh' zu

tragen und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen". Diese Kunst wird nicht verwittern; sie wird ewiges Leben behalten, auch darum, weil das Musikalisch-Schöne vergeht, das Wahre bleibt. Unsterblich ist nur die Persönlichkeit.

Die Quellen der alten und die Quellen der neuen Kunst fliessen in dieser Lyrik zusammen. Man freut sich, dass sie „so schlank und selbstig" sei, und doch wieder darüber, dass sie Verbindung halte mit allem Grossen, was da war. Unterschied und Ähnlichkeit ergeben die Originalität und das Organische. Schliesslich ist es auch nicht der Künstler allein, der da dichtet, malt oder komponiert, sondern die Vergangenheit und die Gegenwart sind es, deren Kraft sich gesammelt hat in ihm, und mit deren Hilfe er das Kunstwerk vollzieht.

Und schon wirkt Wolf selbst als Kraft: man strebt ihm nach, man ahmt ihn nach. Er hat das neuere Komponistengeschlecht befruchtet, das nun dem Wort das höhere Recht gewährt. Durch ihn hat sich unser Blick verschärft für musikalische Unwahrheit und Schwäche. Man setzt nun auch alte Dichter in Musik, man schreibt nicht Lieder, sondern Bände, man bemüht sich seine Technik zu erhaschen. Aber selbst die Kopie ist Anerkennung fremder Kraft.

Mit Wolf hat das deutsche Kunstlied die höchste Staffel der Vollendung erreicht. Durch ihn kam die unauflösliche Verbindung der Kunstpoesie mit der Musik zustande, wie wir sie heutzutage sonst nur mehr im Volkslied treffen, „wo musikalische und poetische Stimmung so ineinander verwoben sind, dass man sagen kann, die Melodie sei nicht zu den Worten, sondern die Worte seien zur Melodie erfunden."*) Wolfs Lied ist verstärkte Poesie, so sehr, dass es fast den Eindruck macht, als habe er die Texte auch selbst gedichtet. Es ist ein Wort-Ton-Gedicht und damit gerade die Kehrseite der alten Opernarie, in der die Dichtung hinter der Musik verschwand. Diese Rückführung der Poesie zur Musik ist es, die für uns eigentümliche Reize hat. Vom Wolfschen Lied blicken wir zurück in weite, weite Fernen, sehen die lange Strasse, die die deutsche Musik gewandert ist, sehen in die Frühzeiten zurück: in die Vokal-

*) Prof. D. W. Schmid in der Tübinger Chronik v. 28. Okt. 1893.

musik des 16. Jahrhundertes, wo noch versteinert zwischen kontrapunktischen Ranken das Wort lag, wo nur der Musiker seine Kunst erzeigte und sie ansetzte an einen Vers, eine Strophe. Von damals, wo es noch keine „in Musik gesetzte Dichtungen" gab,*) bis in unsere Zeit hinein — welche Kultur hat die deutsche Vokalmusik erobert, welche geistige Kraft hat sie gewonnen! Denn es ist wohl ausser Zweifel, dass die Wiedergeburt der Poesie aus dem Geist der Tonkunst die höchste geistige Arbeit darstellt, die geleistet werden konnte.

Hugo Wolf war ein Psychologe, „der grösste," sagt G. Kühl, „den die deutsche Musik seit Mozart erlebt hat". Seine Psychologie ist sein Genie; sie war ihm angeboren. Es mag wohl sein, dass das Leben diese Anlage noch geschärft hat. Denn mit 15 Jahren kam er aus einem einsamen südsteirischen Städtchen, das mit der Welt nicht einmal durch eine Eisenbahn verbunden war, mitten in die lebhafte, brausende Grossstadt. Ein gefahrvoller Sprung; man denke: mit 15 Jahren. Aber doch kann er Gewinn gewesen sein, denn mit welcher Kraft musste auf d e n die Bühne wirken, der aus der Versenkung kam. Aber das war auch alles. Grössere Reisen hat Wolf erst gemacht, nachdem er den Hauptteil seiner Lieder hinter sich hatte, nachdem die Mörike-, Eichendorff-, Goethe- und Spanischen Lieder geschrieben waren; der erste grosse Ausflug nach Deutschland fällt in den Herbst 1890.

Dagegen war er von Kindheit auf eng befreundet mit der N a t u r und hatte zeitlebens das engste Verhältnis zu ihr. Fast kein Sommer, in dem er nicht in den grünen Spiegel eines Alpensees schaute, kein Sommer, in dem er nicht die grünen Berge am frisch geschnittnen Wanderstab durchmass, kurz, von dem er nicht den Hauch der Natur mit an den Arbeitstisch brachte. „Waren Sie schon einmal im Burggraben bei Unterach?" fragt er Gustav Schur. „Wenn nicht, so sind Sie zu bedauern. Ich war heute zum erstenmal dort, aber mir fiel das Herz in die Hosen. Die Wolfsschlucht kann gegen diese starre Grösse und Wildheit nur mit einem städtischen Biergarten verglichen

*) Aus Friedländer zitiert. — Oder man denke daran, dass ein kerndeutscher Meister wie Ludwig Senfl antike Poesieen (Horaz, Ovid, Martial, Catull und Properz) vertonte. (Erschien 1534.) Siehe Ambros' Geschichte der Musik. Bd. III. S. 379.

werden. Überhaupt schwelge ich nur so im Anblicke dieser Wunder und werde noch Zeit brauchen, mich von diesem mächtigen Eindrucke zu erholen.“ (Unterach, 28. Mai 1890.)

Das Naturerlebnis gehörte zu Wolfs Wesen, und wer so empfand, konnte den rechten Ton für das Wort der Heimatliebe finden:

„O deutsches Land, wie bist du schön!“

Und diese Beziehung zur Natur unterscheidet ihn ebenso von Mozart, wie sie ihn Beethoven nähert, dem einsamen Wanderer von Heiligenstadt.

Hugo Wolf ist ein deutscher Österreicher. Nicht seine Vaterstadt, wohl aber seine Heimatstadt war Wien, wo einst auch Ludwig Senfl in die Schule ging, war derselbe Boden, über den der Schullehrer Franz Schubert wandelte. Wolf kann sein süddeutsches Erbteil nicht verleugnen: die Wärme der Empfindung, die Freude an der Farbe, das Ungekünstelte und Unroutinierte, das Schaffen ohne Raisonnement, das freie Sichaussprechen, wenn er auch nicht den Dialekt so gerne sprach, wie Schubert oder Bruckner. Ob er imstande war, eine vierstimmige Fuge auf der Orgel zu improvisieren, wie Bruckner, ist zweifelhaft; aber er brauchte das auch nicht. Er war vor allem eine dichterische Natur, und als Musiker mehr Gestalter als Artist.

Trotz ihres Ursprunges gehören seine Werke der Welt, nicht Österreich an. Denn sie weisen auf eine neue Schichte von Menschen hin, die ins Leben eingetreten war, auf Menschen, die eine feinere Sprache redeten und schrieben, die sich tiefer auf ihr Ich besannen, einen Kreis von Feinempfindern und Feinfühlern, mit einem Wort auf eine Gesellschaft von höherer Lebenskultur. Darauf kann man aus seinem Kunstwerk ebenso schliessen, wie man aus der Venetianischen Oper auf die politische und soziale Struktur Italiens im 17. Jahrhundert, aus den Oden Ramlers und Krauses auf den platten bürgerlichen Rationalismus der Berliner 1750er Jahre, aus dem Freischütz auf ein national erwachendes Deutschland schliessen kann.

So hebt sich Wolfs Kunst vom Hintergrunde einer feineren Geistigkeit ab. Sein Gesamtwerk ist die Spiegelung der Bildungspolitesse und des Individualismus, die einem auserlesenen Teil der europäischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts zu eigen

geworden waren. Und er hat eine Sehnsucht dieser Besten der Zeit erfüllt, die Sehnsucht nach einer superioren, stillen, unöffentlichen Kunst. Die monumentalen Bühnenwerke Richard Wagners hatten eine Welt von Kraft entladen, sie richteten und richten sich an die Nation, an den Demos in seiner Gesamtheit. Sie haben Wolfs Kunst überhaupt erst ermöglicht — vergessen wir es nur nie! — aber sie haben sie auch wieder notwendig gemacht. Man sucht die Kammerkunst auf, wendet sich dem intimen Ausgeniessen, dem Für-sich-Empfangen zu, der Kunst, die das persönliche Sein vertieft, das persönliche Glück vermehrt. Hierfür ist schon der Konzertsaal oft zu unruhig und zu weit. Denn die Wirkung des Wolfschen Liedes steht im umgekehrten Verhältnis zur Grösse des Hörerkreises: je kleiner und vornehmer die Gesellschaft, desto näher kommt es an uns heran.

Ja, es ist eine Eigentümlichkeit der Wolfschen Lieder, und zwar besonders derer, die tiefen, schmerzlichen Gehaltes sind, „dass sie nicht zu jeder Zeit an jedem Orte reproduziert werden können. Man war bisher gewohnt, auch ein trauriges Lied sich überall zur Lust vorzusingen, weil die stille Voraussetzung für jeden Gesang doch eine gute Stimmung war, die mit dem Schmerz spielen konnte. Wie aber, wenn es Wirkungen der Musik gäbe, die nicht, nur zum Spiel, willkürlich wiederholt, sondern nur in geweihten Stunden sich einstellen, wo Kunst und Leben in einander fliessen?“*) Wer aber solche Stunden lebt, ist selbst schon Dichter seines Weh's wie seines Glückes, ein Mensch also von höherem Gehalt.

Damit mag auch zusammenhängen, dass Wolf wohl zu den Unsterblichen zählt, nicht zu den Populären, sehen wir von Schwaben ab.**) Denn Popularität ist ein Massenwert, enthält aber keine Wertung. An den grössten Gedanken, meint Nietzsche einmal, leben die Geschlechter, die mit ihnen gleichzeitig sind, vorbei. „Es geschieht da etwas wie im Reiche der Sterne. Das

---

*) Dr. Carl Grunsky im Schwäb. Merkur vom 17. März 1898. Mittagblatt.

**) Als Kuriosum sei erwähnt, dass Hugo Wolf bereits eine Romanfigur geworden ist. Es ist dies der Fall in dem Roman „Käthe Elsinger“ von E. O. Nodnagel, wo Hugo Wolf und die Corregidor-Tage in Mannheim (1896) episodisch verwertet worden sind. (Beilage No. 77 der Königsberger Neuesten Nachrichten vom 17. März 1904, Fortetzung 14.)

Licht der fernsten Sterne kommt am spätesten zu den Menschen; und bevor es nicht angekommen ist, leugnet der Mensch, dass es dort — Sterne gibt.“ Auch der Stern Schuberts leuchtet nur von ferne. Von ihm wie von Wolf kennt man nur eine Auswahl. Ihre Kunst ist reserviert, eine Sprache für wenige. Vielleicht wird sich einmal der enge Kreis von Geniessern erweitern; aber diese Lieder setzen eine gewisse Disposition voraus, die das „Volk“, das Wort im weitesten Sinne, nie besitzen kann. Als Hugo Wolf begraben wurde — es war an einem sonnigen Wiener Faschingsdienstag — fanden sich Musiker ein, viele hundert. Aber ein „populäres Begräbnis“ war es nicht. Die Massen standen nicht Spalier. Als man Beethoven auf den Währinger Friedhof trug, waren sich auch nur Wenige bewusst, welcher Riesengeist da ausgebrannt hatte; aber eine Ahnung seiner Grösse hatte sich überallhin verstreut, und die alte Hökerin sagte: sie begraben einen General von die Musikanten.

Vielleicht hätte sich die Stimme des Volkes auch bei Schuberts und Wolfs Tode in einem prägnanten Wort vernehmen lassen, wenn sie länger gelebt hätten. So starb Wolf in jungen Jahren ohne Beziehung zu den vielen, die ihn vielleicht erfreut, aber nicht erhöht hätte; und wenn auch die Nachricht seines Todes wie eine Welle seinen Namen über alle Konzertprogramme goss, er schied als Künstler, der aufgesucht, der erobert sein will. Wer ihn aber erobert hat, wer sich seines Umganges erfreut, den hält er fest für immer und lohnt die Freundschaft durch ein gesegneteres Dasein; dem schenkt er Poesie in köstlichen Schalen, rein und lauter, zur Erhöhung der persönlichen Kultur.